جامعة قسنطينة



مجلة ادبية فكرية تصدر عن معهد الآداب و اللغة العربية

العدد : 02

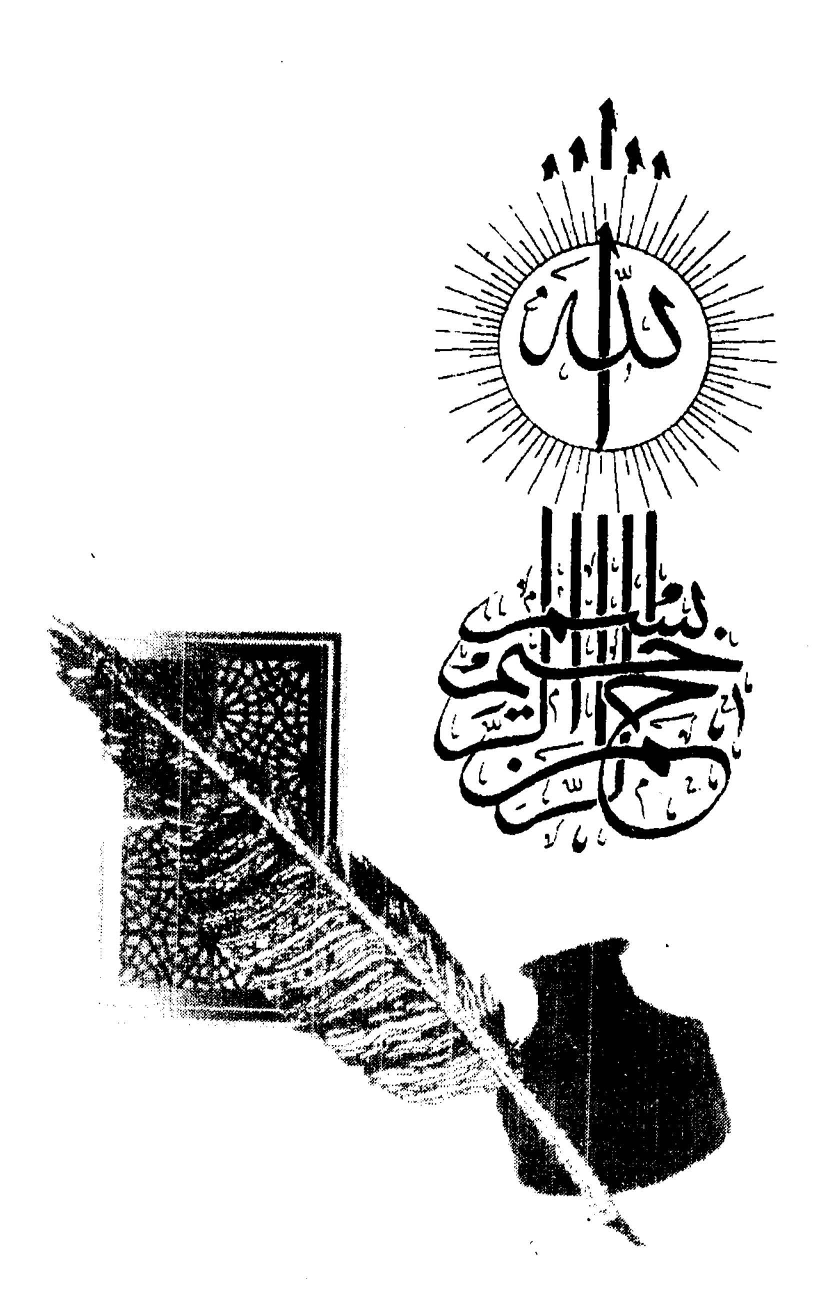
1416هـ * 1995م

جامعة قسنطينة
معهد الآداب واللغة العربية

الآداب

مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية .

* توجه المراسلات باسم : مدير المجلة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة طريق عين الباي، قسنطينة (25000) - الجمهورية الجزائرية .
الهاتف : 69.68.42 (04)


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

الدكتور **الأخضر عيكوس**
مدير المجلة مسؤول النشر

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته وبعد :

ها نحن نزف إلى القراء الكرام العدد الثاني من مجلة «الآداب» التي يصدرها معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة ،آملين أن يلقى القبول الحسن مثل سابقه العدد الأول الذي سعينا في توزيعه على كثير من المؤسسات العلمية والتربوية، ووصل إلى كثير من الهيئات والشخصيات الفكرية و الأدبية ، فحصل على رضاهم ونال إعجابهم ، وحظي بنقدهم البناء وتوجيهاتهم القيمة و نصائحهم الرشيدة : فقد تلقت المجلة كلمات طيبة من السادة الأفاضل :

الدكتور : جابر عصفور (رئيس تحرير مجلة «فصول») بجمهورية مصر العربية و الدكتور : فخر الدين قباوة (من جامعة حلب) بسورية .و الدكتور: خالد سليمان من جامعة اليرموك بالمملكة الأردنية الهاشمية . والدكتور : فؤاد حسين شعبان (عميد كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية) بجامعة الإمارات العربية المتحدة . و الدكتور : عبد الله المهنا (عميد كلية الآداب بالكويت) . و الدكتور : فهد بن عبد الله السماوي (المشرف على دارة الملك عبد العزيز) بالمملكة العربية السعودية . والدكتور: محمد عدنان البخيت (رئيس جامعة آل البيت) بالمملكة الأردنية الهاشمية و الدكتور : عبد العزيز فرج الأنصاري (الأمين العام لمجلة «التربية») بقطر . والدكتورة : أمة اللطيف بنت شرف شيبان (مديرة تحرير مجلة « الإداري ».

و الدكتور : ابراهيم الخواجة (الأمين العام المساعد لاتحاد الجامعات العربية).
والدكتور: عدنان الجبوري (المدير العام لدار الكتب و الوثائق) بجمهورية العراق .
و الدكتور: بوشوشة بن جمعة (من جامعة تونس الأولى). و الدكتور: محمود يعقوب تركشاني (عميد شؤون المكتبات بالجامعة الإسلامية) بالمدينة المنورة .
و الدكتور: صالح حسين (عميد شؤون المكتبات) بجامعة الإمارات العربية المتحدة .
والدكتور: سعيد عودة (مدير مكتبات جامعة دمشق) . و الدكتور: محمد محمود (رئيس تحرير مجلة « دراسات تاريخية ») التي تصدر عن لجنة كتابة تاريخ العرب بدمشق .

كل هؤلاء وغيرهم من رؤساء مؤسسات وهيئات، ورجال علم ومعرفة وصلتنا كلماتهم متضمنة انطباعات حسنة عن مجلتنا ، وقد سررنا بهذه الكلمات الطيبات التي كانت لنا حافزا قويا جعلنا نجتهد أكثر من أجل أن يرى العدد الثاني من « الآداب » النور في موعده .

وهاهي المجلة - مستفيدة من جميع الملاحظات و الانتقادات - تحاول أن تظهر في أحسن صورة و أجود مضمون : تغيير في إخراج الدراسات وضبط الهوامش ، وغزارة في المادة العلمية وتنويع في موضوعاتها .

ويبقى أملنا دوما تحقيق الأفضل. وهذا الأفضل لا يكون إلا بمساهمة أساتذتنا الكرام في إثراء مجلتهم وإغنائها ببحوثم القيمة ومقالاتهم ودراساتهم .

وفي انتظار هذه المساهمات نتقدم إلى الجميع بأخلص التحيات .



لماذا هي خالدة خلود الإنسان ؟

الدكتـــور:
فـخـر الديـن قـبـاوة
جـامـعـة حلـب « سـوريا »

سنّة الله - تعالى- في خلقه أن جميع الكائنات تخضع لقانون التطور والفناء ، تنشأ خافتة ضعيفة . فإذا قدّر لها الحياة المديدة ترعرعت وشبت ، ثم شاخت وهرمت وإنحدرت إلى البلى (1) :«كلُ من عليها فانٍ ويَبقي وَجه رّبكَ ذُو الجَلالِ والاكرامِ » تلك هي سنّة الكون في ظواهر الوجود وأشكاله وأجناسه وجماعاته وأفراده ، وكذلك عاشت لغات الامم مع التاريخ :نَبَتتْ في ديارها قاصرة ضامرة ،وإستمدت عناصر الحياة في ألسنة أبنائها وعقولهم وممارساتهم لمشاغل العيش ومطامح البقاء ، فاستقام عودها واشتد قِوامها ، حتى كان لها حضارة ما وحضور في جنبات التاريخ . ثم عاجلتها عوامل الضعف والانقراض ، فغابت معالمها وجذورها وصورها ، أو تشعبت في فروع فتية جديدة ، يخالف بعضها بعضًا ، وتعاني كلها سنّة الحياة فهل كانت لغة العرب مع هذا الناموس الحيوي ؟

مراحل الشباب والشيخوخة

لقد حدثنا التاريخ ، بما حمل من آثار مسجلة أو مروية ، أن قديم العربية كان يمثل مراحل طفولة وتدرج ، ظهرت بين القبائل في لهجات يسوقها النمو نحو التطور والانتظام حتى نضجت في أواخر أيام الجاهلية ، وتركزت في أم القرى أصفي ماتكون ، و أرسخ ما يمكن من التأصيل والوحدة ، وأفصح ماتحمله تلك اللهجات من معالم وأقرب إلى خلاصة التجارب والمعاناة . و كانت صورة ذلك كله في شعر رفيع ونشر بديع ، يمثلان قمة النضج والنماء .

وإذ ذاك أراداللّه - سبحانه - لهذه الأمة أن تكون هداية وقيادة وحضارة ، فاختار من أبنائها الرسول الكريم ومن لهجاتها اللسان المبين ، وكان أن اصطفي خيرَ كهولها مروءة وحكمة وصفاء لرسالته ، وأنصعَ بيانها دقة وبلاغة وإعجازاً لقرآنه العظيم .

---

1 - الآيتان 6 - 7 من سورة الرحمن .

لقد امتدت يد الرحمة إلى صميم هذه الأمة وروحها ووجدانها ، ففجر فيها الطاقات الانسانية واللغوية وهيأها للريادة والقيادة والخلود .

ولذا أصبحنا نرى فنون الأدب تتجدد وتتفرع وتتوالد وميادين العلوم تتفتح وتنمو و تمتد لتشمل جميع مرافق الحياة والطاقات اللغوية تزود ذلك كله بالنسغ الفياض لفظاً وتعبيراً ، وفكراً وتصويراً ، وإيقاعاً وعاطفة وخيالاً . وقد صدر عن ذلك دراسات وبحوث غفيرة ، تمثل مختلف العلوم والآداب والفنون والمهن ، باللغة العربية الفصحى المتجددة ، تستوعب المقاصد والغايات الكبرى ، وتعبر عن الدقيق ، والجليل . والقريب والبعيد ، والظاهر والخفي ، وأعمق مافي الفكر والنفس والشعور والخيال ، على لسان من هو عربي أصيل أو مستعرب دخيل .

ثم توالت عليها عوامل النقض والتهديم بالنكاسات السياسية والاجتماعية والفكرية ، وتعاورتها سلاسل الكوارث من أعدائها وأبنائها قروناً بعد قرون . حتي إذا بلغنا العصر الحديث رأيناها تتشعب في الأقطار العربية ومدنها وقراها كاللهجات المحلية ، لايمسك رمقها إلا خيط من الامل دقيق ،يوشك أن يضمحل ويبلى فتذهب معه أدراج الرياح . ومن ثَمّ تعالت صرخات الاستغاثة والندبة والرثاء ، حتى سمعنا صرخاتَ العربية على لسان حافظ إبراهيم ،وهي تشعر بالقصورو الضعف ، وتحتسب حياتها عند الله - تعالى- لانها تُحتضر وتنعى على أبناء العروبة أنهم لايهبون لانتشالها من براثن الموت ، ويطربون لدعوة المسترويلمور وأمثاله إلى استبدال العامية بالفصحى :

رَجعت لنَفسِي فاتَّهمتُ حَصاتِي	ونادَيتُ قَومِي فاحتسبت حياتي
فيا ويحَكُم ، أبلى . وتَبلىَ مَحاسِنِي	وفيكُم ، وإن عَزَّ الدّواءُ ، أُساتِي
فلا تَكلُوني للزَّمان ، فَإنَّني	أخافُ عليكم أن تحين وفاتي
أيُطرِبكُم ، من جانبِ الغربِ ، نَاعِبٌ	ينادي بُوأدِي ، في ربيع حياتي ؟

وقد استقبل رجال الاستعمار هذه الصورة المزرية للغة العرب بالبهجة والارتياح : إنها سنة الحياة ونواميس الاحياء ، نشوء وارتقاء ونضج وهرم وفناء . لقد كانوا من قبل يخططون لهذا المصير ، ويمهدون له سبل الدعاية والغواية ، ويعمقون مسارب التجهيل

والتغريب والتعجيم (1)، ولما أدركوا يأس بعض العرب من صحوة لغوية أصيلة شرعوا يروّجون للهجات المحلية والحروف اللاتنية ، لتكون أداء للعلوم والآداب والفنون وأطلقوا كل نشاطهم لتحقيق ذلك ، وجعله واقعا لامفر منه ، لتتشعب العربية وتتوزع هجينة مستعجمة ، على غرار ماكان للغة اللاتنية من فروع في العالم الاروبي .

عودة الروح والشباب

لكن صحوة العرب آنذاك قطعت على أعدائهم السبيل ، ودمرت خططهم وآمالهم ، وبعثت في العربية روح النشاط ، فدبت فيها الحياة من جديد ، وتسلمت زمام مناحي الحياة والبحث والتعبير والتصنيف والتأليف. وبذلك تفجرت موارد ثرة من الترجمة والتعريب والتوليد والاشتقاق والاصطلاح ، غطت كثيرا من الحاجات اللغوية ، وملأت العشرات والمئات والالاف من الكتب العلمية في الفزياء والكيمياء ، والطب والصيدلية ، والرياضيات والهندسة ، والزراعة والصناعة والتجارة ، والشوون العسكرية والمالية والصحية والنفسية والتربوية ... وأصدرت الكثير من الصحف الكثير المجلات والدوريات والنشرات العلمية المتخصصة ، والشعبية العامة لكل مجالات الحياة ، وزودت المواهب الفنية بالتعبير عن الفكر والخيال والمشاعر والرموز والآمال والطموحات البعيدة المنال . حتى إنها استطاعت أن تدخل المحافل الدولية ، وكليات غفيرة من جامعات الدول العربية والاعجمية ،وتصبح لغة البحث العلمي الجامعي .

تمرد على القانون

كانت هذه اليقظة اللغوية ضربة للناموس الذي اعتمده رجال الدراسات المعاصرة فهل توقف التاريخ إزاء لغة العرب ، وتعطلت حركته في مسيرتها ، فلم تنته إلى التشتت والضياع ؟ أم خرجت العربية على القانون اللغوية العنيد ؟

لقد تأزمت لديهم عقدة النقص والشعور بالخيبة ، إذ رأوا أمّ لغاتهم تنزوي في مطاوي التاريخ تراثا أعجم ، وتتجمد في مصنفات محدودة لا يتداولها إلا

1 - الآداب : 162 - 169 المطبعة الجهوية بقسنطينة عام 1994

المتخصصون في اللفظ والدلالة والتركيب والتعقيد ، وتضع بين الحاضر اللغوي وماضيه حجبا من التغير والتبدل،و معاجم خاصة تحل الرموز والغياهب . وفي الوقت نفسه ، يدرس العربي والمستعرب نصوص الجاهلية والاسلام في كل مدرسة ومعهد وجامعة ، وتتقارب وسائل التعبير بين البلدان العربية ، حتى تصبح في الميادين الادبية والعلمية والفنية والسياسة موحدة أو كالموحدة يتداولها الجميع بيسر وطلاقة ، ويدرك مقاصدها وظلالها أبناء كل مدينة وقرية و شارك هؤلاء في شعورهم وخيبتهم بعض الدارسين العرب ، الذين لم يستطعوا إتقان السديد من العربية ، أو لم يفهموا حقائق علوم اللغة ، أو جرفتهم زعازع الشعوبية والاستعجام ، فراحوا ينددون بالواقع اللغوي للعربية ، ويتهمون الفصحي بالتخلف عن ركب الحضارة ، ويصفونها بالافتعال والزيف والتصنيع لبقاء ، ويرون في اللهجات الاقلمية ماهو واقعي أحق بالسيادة والعناية والانتشار .

لكأن لسان حال أولئك وهؤلاء يقول :" إذا كانت جميع اللغات تخضع لقاموس الحياة والتشتت البلى، فلماذا خرجت عليه لغة العرب ؟ أتثبت أمام الاعاصير والنكبات والقرون ، وتتجاوزأمواج الاعجمية والعامية ، لتستعيد نشاطها وحيويتها من جديد وتعيش في دورة نماء ثانية ثم ثالثة ورابعة وخامسة ... وتخلد على الزمن ، فتصير بدعا من الكائنات في هذا الوجود ؟ إنها بذلك تحطم أسطورة النواميس الاجتماعية ، وتتجاهل قيود الطبيعة والتاريخ إنها إذاً واقع غريب ، يطوي في جنباته أسرار بقائه وتميزه . فلماذا تتحدى سنن الحياة ، وتكون لغة متجددة خالدة ؟

أسرار التجدد والخلود

الحق أن لغة العرب لاتخرج ، في تجددها على سنن الحياة . بل هي تعايشها وتحقق مقاصدها وصورها في العالم اللغوي . ذلك أن الله - تعالى -الذي وضع نواميس الكون وسبل إستمرار الوجود ، وصيرورة الكائنات ، اختار لكل رسالة من الرجال من يناسبها في قدراته المادية والمعنوية ، ويستطيع أن يحمل تبعاتها ويبلغها ، وينشرها في الفترة المحدد لها ، ثم أنزلها باللغة التي تناسب تلك الحقبة ، وتنقل إلى الجماعة المبلغة فحوى الرسالة ومقاصدها ، في الحدود المكانية والزمانية الراهنة . ولذا كان في قدماء

الانبياء -عليهم السلام- من عمر مئات السنين ، أو مثل البطولة الجسدية الخارقة ، أو طغت عليه الوداعة البالغة ومارس الاعجاز المادي القاهر . ولذا أيضا عاشت النصوص السماوية الاولى مابعدها في حيزها تبلغ الرسالة ، ولاتجد منقصة في إختصاصها بطبقة من الاحبار والرهبان ، أو في حياتها مترجمة إلى لغات مختلفة ، وغياب نقادها في طبقات المجتمع واللغة الأم التي أنزلت بها.

لقد عرفت هذه الحقيقة جميع الرسالات السماوية ، ماعدا الاسلام ،فقد اختار الله - سبحانه- لهذه الدعوة ، وهي خاتمة الدعوات ومُعدّة للخلود، رسولاً يحمل في شخصه الكريم خصائص الحضور التاريخي الابدي ، ولغةً تتمتع بالقدرات على التوليد والاستمرار ، أمام عوامل التأثير والتغير ، وصعاب الكوارث والتحديات .هذا هو السر الاول .

وقد أيده اللّه - عز وجل - بسر ثان ، هو نص رباني معجز ، تكفّل بحفظه وخلوده ، واستقطب فيه قدرات العربية الكامنة ، مثّلها أرفع تمثيل، ونفحها مقومات الديمومة والابدية - فهو - أعنى القرآن الكريم - لايختص بطبقة من الكهنوت تردده وتعظ به وتتوارثه ولا يخاطب قِطاعًا من المجتمع معينا يمتاز بالعلم ويدرسه بمعارفه ومنجزاته ، ولا يجتذب رجال الادب وحدهم ليحفظوه ويتأثروا جماله ... بل يواجه الناس جميعا بمختلِف قطاعاتهم وأجناسهم ومواطنهم وحقبهم ، ويفرض نفسه عليهم نصا في الدين والخلق والعبادة والسلوك والعمل .فهو لايكون قرآنا إلا باللغة العربية ، ولاتُعرف أحكامه ومقاصده ودقائقه إلا كما أنزل وسجل وثبت .

إنه تُتلى أياته صباح مساء ، وتُحفظ في الصدور والالسنة و الكتب بلفظها وعباراتها وصور أدائها ، أذنًا لفم ولسانًا لقلب :تُردد في الصلوات الخمس يوميا كما أنزلت ، وفي مجالس العلم والادب والقضاء والسياسة والاقتصاد والتربية والتعليم للتسديد والارشاد ، ويتبارى الاطفال والشيوخ والشبان في تلقيها وإتقان ترتيلها وفهمها في كل صقع وزمان ، ويستمد من دقيق تعبيرها العلماء ضوابط العقيدة والعبادات والاخلاق والمعاملات المحلية والدولية ، ويولدون منه أصول علوم العربية في مستويات المعجم والصوت والصرف والأعراب والبلاغة ، ويعتمد أساطين الفكر والمنطق

أساليبها في الحجاج والتفكير والاستدلال والقويم ، ويأتمّ رجالات الأدب بفصاحتها وبيانها في إبداع الاشعار والخطب والرسائل والقصص والمقالات والمخاورات وفنون القول وصور الكلام ،ويتبع أبناء العلم أسرارها لإصدار البحوث والدراسات والمصنفات، على مدى القرون والاجيال . مما ولد مئات الالاف من الكتب والرسائل والدواين والوثائق ، في جميع مظاهر الوجود ومرافق الحياة .

مازالت مسيرة الاستمداد والتتبع تعيش في المحافل المحلية والدولية ، والجامعات العربية والاعجمية ،وأوساط الفن والعلم و الاقتصاد والمال والسياسة والقضاء ... حتى لترى الان مئات الكتب وعشرات المعاجم العلمية المتخصصة قد صنفت من مَعينه في مختلف الفنون والعلوم والمهن والمجالات . كل ذلك بالاعتماد على حضور القرآن الكريم ،وقـدرات العربية في القياس ، والاشتقاق والتصرف والنحت والتركيب والاشتراك والتضاد ،والمجاز والمصطلح والترجمة والتعريب . ولو أنك تصفحت المصنفات والمجالات والصحف المعاصرة لاستقبلك آلاف المفردات والعبارات المتجددة ، التي استوعبت الفكرَ الحديث المتطور والعواطفَ الانسانية والقومية والشخصية ، والمشاعر الدقيقة والعميقة ، والصور الفنية الأخّاذة ، وانبثت في طيات أخواتها التراثية التليدة ، وتعذر على القارىء أحيانا تمييزها منها فهل هذا خروج على سنن الحياة ؟

نقول : " لا بل هو منها وفيها ، وتنفيذ لارادتها ومراميها . فمن حقائق التاريخ أن في الكائنات من كرمه الله - جل وعلا - وسخّرله إلى ما في السموات والارض وفي هؤلاء المكرمين من خصه بالنبوة فكان الخليل أو النجي أو المرفوع إلى السماء أو الحبيب المقدم ، وفي بقاع الارض بيتا هو أول ماوضع لناس وخلدت في قلوبهم قدسيته وهواه ، وفي مطاوي السَّنة ليلةً هي خير من ألف شهر بل إن في خلايا أكثر الاحيان ماهو راق يتوضع مراكز محددة ، وتكون له السلطة العليا أبدا . واللغة العربية التي اصطفاها الله - تعالى - لكناله ودينه لبست بدعا من الكائنات هذه فقد أغناها قدماء العرب بالاصول المنجبة المولودة ، وزودها بالغنى وعناصر البقاء ، ثم حصنها الله - سبحانه - بهذا الدين الحنيف تخدمه وتوصله إلى الناس ، وتعيش معه

1 - تمهيد :

إن البحث في تاريخ علم من العلوم ؛ لدى شعب من الشعوب ، أو استقراء مراحل تطور ذلك العلم عبر حضارة ما ، لهو في الحقيقة ، إعادة تركيب البناء المنطقي، وصياغة الجهاز المفاهيمي لإنسان تلك الحضارة من خلال الوقوف على (العلة) الأولى التي وجهت المسار وحددت الغاية ! ..

فالعرب في جاهليتهم لم يكونوا أمة ذات بال وشأن ، كانوا قوة كامنة موجودة بـ (القوة) في شبه الجزيرة العربية ، التي انزوت في الجنوب بعيدة عن تأثيرات الحضارات السابقة كاليونانية و الفارسية و المصرية و الهندية و الصينية ، بمعنى آخر كان العرب أمة عذراء مازالت تختزن طاقتها الحيوية التي تنتظر الشعلة المفجرة لتخرجها الى عالم الموجودات بالفعل.

الروح العلمية إذن لم تتولد إلا مع أول سورة في غار حراء، إذ يقول الله تعالى: « إقــراء باسـم ربـك الـذي خلـق » (سورة العلق ، الآية 1) .

اذ تعتبر سورة (العلق) أو (إقراء) بمثابة نقطة الإنعطاف التي احدثت تغييرا جذريا في المسيرة التاريخية لأمة (أمية) كانت في إطار جغرافي - زمني ، وكأنها لاعلاقة لها بما يدور حولها في العلم .

ولكن هذا التوجيه الى القراءة القائمة على أساس التوحيد ، ليعد الدعامة الإسنادية الرئيسية لظهور حضارة انسانية جديدة في خصائصها وفي غايتها ..

و اللغة التي نزل بها القرآن هي (الوعاء) الذي حددت فيه صيغة العقل العربي المسلم ، اذ العربية هي اللغة الجديدة و التي من خلالها ستحدد آليات الفكر الحضاري الجديد ..

اذن الإطار الفكري الجديد هو (اللغة العربية) التي كانت بل ومازالت تمتلك خاصية القدرة الإبداعية الواسعة ، وهكذا أضحى التفكير الحضاري الجديد يتم داخل هذا الإطار ، وبواسطة هذه اللغة ذاتها ، ومن الدلالات الواضحة على أن اللغة العربية أسهمت في تحديد نظرة الإنسان المسلم الى الكون وتصوره له ككل وكأجزاء، هي

- أي الدلالة - ذلك العمل العلمي المنظم الذي تم في عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه ، المتمثل في جمع القرآن الكريم وتدوينه ، وهذا من أجل حفظه من اختلاط القراءات الصحيحة و الشاذة ببعضها ودخول اللحن فيه ، فاللغة هي الأصل أو القاعدة المرجعية التي يعتمدها المفسر أو الفقيه أو المحدث أو كاتب السيرة في فهم النص واستخراج الدليل واستنباط الحكم ..

هذا العمل التاريخي ، نقل اللغة العربية من مستوى (الفطرة) و(الطبع) إلى مستوى (الكسب) ، أي الإنتقال بها من مستوى (السماع) و (المشافهة) الى مستوى (الفهم) و (الكتابة) ، هكذا صار لنا محيط اجتماعي - ثقافي مركز اهتمامه المستقطب لكافة أنواع الأبحاث العلمية واحد ، هو (النص) القرآني العربي المبين ..

و الذي في اطاره حدد (المفهوم) و (المنهج) الذي ينبني عليهما (العلم).

من زاوية أخرى وبمعني مقابل ، التفكير لا يكون إلا من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحداثياتها الأساسية سلفا من محددات هذه الثقافة القائمة على منظومة القيم العقدية التي أعلنت العهد الجديد للقراءة العربية .

من هنا نطرح سؤالنا الذي هو مفتاح المجال الدراسي الذي نريد تناوله في هذا السياق :

ما المبررات العلمية لدراسة موضوع (الصوت) في اللغة العربية اليوم ؟ خاصة إذا علمنا أن علماء العرب القدماء قد تناولوا هذا الجانب ، أو هذا المستوى من البناء اللغوي ، ولكن إلى أي مدى وصلوا ؟

الجواب ، معظم دراسة القدامى كانت منصبة على زاوية واحدة ، وهي الاصوات: مخارجها، صفاتها ، و الحروف : مخارجها وصيفاتها وطبيعتها ...

ولكن ، ألم تكن الدراسة الصوتية في اللغة العربية من الناحية الوظيفية دالة على رؤية (معرفية) جديدة لمفهوم اللغةالعربية وماهيتها وأصل نشأتها ؟

ألم تكن المسألة ذات علاقة بالمجال المعرفي الجديد للحضارة العربية الإسلامية ؟ هذا مانريد الإجابة عنه في هذه العجالة .

2 - الموضـــوع :

2 - 1 المحاكاة الطبيعية : إن العلم يدرس الظواهر المتنوعة في الكون ، ليكشف قوانينها و الروابط المنطقية بين السبب و الحادث ليصل الى علاقة ثابتة تقوم عليها ظواهر الطبيعة (القانون) .

إذاً ، كيف يمكن لنا دراسة الصوت - اللغوي العربي ؟ إذا أردنا معرفة نشأة اللغة العربية ، وبأي سلاح علمي يمكن لنا إعداده كي ندرس اللغة العربية على مستوى الأطروحات الفلسفية : (المتى) و (الأين) و (الكيـــف) و(الجوهـــر) ؟ ...

يقول باشلار في كتابه الفكر العلمي الجديد :

« ويبدو لنا أن من الأدق أن نقول إن كل انسان يجهد للتحلي بثقافة علمية يستند لا إلى ميتافيزياء ، بل الى نوعين من الميتافيزياء (...) يرتبطان بهدوء في الفكر العلمي الحديث بالمصطلحين المعروفين في الفلسفة المدرسية باسم المذهب العقلي والمذهب الواقعي . ». (1)

وعلى هذا الاساس ، سنتبع في دراستنا هذه منهج (العلم) و (التاريخ) ، فالمنهج العلمي نستعمله للتجريد والبحث عن القوانين ، وعن الدقة و الضبط في الأشياء التي يمكن قياسها ، أما المنهج التاريخي ، نحاول بواسطته إعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة و ليس معالجة التتابع الخطي لتطور الظاهرة ، وعليه سنضع موضوع الدرس الصوتي العربي في حقل الدراسات الأنثربولوجية الثقافية .

لو ننظر الى اللغة العربية في واقعها الطبيعي ، المتمثل في ذلك المحيط الجغرافي المنعزل عن بقية العالم ، نجد أن ذلك الإنسان العربي كان يعيش حالة الرتابة و الهدوء ، بل حتى سلوكه كان على نمط واحد ، ولغته كانت تأخذ مادتها اللغوية من المظاهر الطبيعية البسيطة مثل : الرمل ، الشمس ، القمر ، السماء ، الأرض ، النجوم، النخيل ، الناقة ، الذئب ، الأفعى ، الريم ، الجبل ، الفرس ... إلخ ، وكذلك

---

1 - غاستون باشلار: الفكر العلمي الجديد ، ترجمة د. عادل العوا ، تقديم أ . جيلالي اليابس ، طبعة الأنيس ، سلسلة العلوم الإنسانية ، تحت إشراف علي الكنز ، موفم للنشر 1990 ، ص.1

من الواقع الإجتماعي المتمثل في : القبيلة ، المرأة ، الحياض ، الخيمة ، العهد ، الحرب، السيف ، الرمح ، القوس و الأطلال ... إلخ ، كل هذا كان المادة الخام للغة العربية الجاهلية ، فهذه الثقافة الصحراوية ولدت زمنًا ، ثقافيا ثابتا لا شعوريا ، حركته تراوحية (حركة اعتماد) (1) - أي حركة الشيء في موضعه (حركة التوتر الكامنة في الجسم المعد للإطلاق) - لا (حركة نقلة) (2) فاعلة مغيرّة ، تنقله من مكان الى آخر ، وبالتالي تتغير دلالة (الزمن) ، لأن (الحركة) دالة على (التفاعل) وعلى (التغير) من نقطة (أ) الى النقطة (ب) ، ومن هنا جاء مفهوم (الزمن) الذي هو وليد (الحركة) ومفهوم (المكان) الذي هو وليد الهندسة الحركية للأشياء .

هكذا غدت المسألة اللغوية - العربية ، من مباحث الفيزياء المكانية و الزمانية ، ولكن هل نتعامل معها ك(شيء) ، أم نتعامل معها كـ (كائن) حي ؟ خاصة إذا علمنا أن اللغة العربية هي اللغة الوحيدة التي لم تتغير خصائصها وقواعدها على المستوى السطحي أو على المستوى العميق لبنيتها .

فهل هذا معناه أن هذه اللغة الثابتة غير قادرة على الخلق و الإبداع و التطور ؟ أم العكس تملك خاصية التوليد الإبداعي ولها القدرة على مسايرة التقدم الفكري والعلمي للإنسان المعاصر ؟ ..

إن عنصر (الحركة) و (السكون) هما الظاهرتان الطبيعيتان اللتان سيطرتا على عقل الشاعر الجاهلي ونفسه (3) ، ولهذا لم يخرج عن إطارهما في جميع إصداراته الشعرية ، بالإضافة الى عنصر (الصوت) و(السمع) (4) ، إذكان الشاعر الجاهلي يستعمل حاسة السمع لمحاكاة أصوات الطبيعة وحركاتها بواسطة

---

1 - محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، دار الطليعة، بيروت ، ط2 ، مايو 1985 ، ص82 .

2 - عابد الجابري ، المرجع السابق .

3 - الأخضر عيكوس : الأبعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعرالجاهلي - مجلة جامعة قسنطينة للعلوم الإنسانية ،ع 5 ، 1994 ، ص 7 .

4 - الأخضر عيكوس ، المرجع السابق ، ص 8 .

اللغة ، وهذه المحاكاة كي تكون صحيحة تتطلب من هذا الإنسان إدراك النسب المتقاربة في الحركة الصوتية بين الأشياء المتحركة في الطبيعة ، ولذا استطاع الشاعر العربي أن يبدع كلاما يعتمد على (الـوزن) و (القافية) و (الإقاع) ، خاصـة إذا علمـنا أن (الـوزن) هو صورة التفعيلة التي نهتدي بها الى معرفة البحر ، اما (الإيقاع) فهو (الجرس) الموسيقي وحركة الأصوات الداخلية الناتجة عن النبر الخاص بالمقاطع الصوتية للكلمات ، بل هو - أي الإيقاع - (الروح) التي يحملها ذلك الهيكـــل ! ..

ولما جاء القرآن أحداث (حركة نقلة) لهذا الإنسان العربي الذي ما زال على (الفطرة) ، وغير خصائصه التفسية و العقلية من خلال مخاطبته بلغته العربية ، معتمدا في ذلك استعمال تلك الأدوات و الآلات الصوتية التي ألفها سمع الشاعر الجاهلي المتمثلة في (الإيقاع) أو لنقل (الجرس) و (الوزن) و (القافية) ، واستعمال الصور و المشاهد (المتحركة) و (الساكنة) بل و (الألوان) ، خاصة في النـزول المكـي ..

ربما الآن بدأت الخيوط الأولى للمسألة تتضح ، وهل هذه هي الأسباب التي دفعت بالخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ / 790 م) (1) إلى أن يقلب هرم اللغة العربية ؟ وهل هو السبب كذلك الذي أدى به الى دراسة الشعر العربي واكتشاف أوزانه وبجوره قبل أن يضع كتابه (العين) ؟

لأول وهلة ، يظهر لنا الخليل وكأنه مازال يتحرك في نفس المجال الزمني والذوقي الذي كان يحياه الإنسان الجاهلي ، فعنصرا (الصوت) و (السمع) الفطريان مكناه من استخراج الدوائر العروضية للشعر العربي ، بل وعنصرا (الحركة)

---

1 - الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمان -الفراهيدي الأزدي ، ت 175 هـ / 790 م) من أشهر علماء اللغة العربية ولد بالبصرة حوالي سنة 100 هـ / 718 م ، وأخذ علم العربية عن علماء كثيرين كان أهمهم بالنسبة إليه أبا عمرو بن العلاء ، يعد الخليل أول من سلك مناهج جديدة في علم العربية، ألف كتاب « العين » المرتب على مخارج الحروف من العين إلى الياء .

أنظر حوله : الزبدي : طبقات النحويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .ط1 ،القاهرة 1954، ص 43 - 47 ؛ و القفطي : إنبـاه الـرواة ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط1 . القاهـرة 1 / 341 - 347 ، و السيوطي : بغية الوعاة تحقي محمد أبو الفضل ابراهيم . ط 1 . القاهـرة 1964 - 1965 . 1 / 557 - 560 .

و(السكون) هما الأساس في هذا الإكتشاف ..

إن الخليل ، تناول اللغة بالدرس من القاعدة ، وليس من قمة الهرم ، كما فعل من سبقه من علماء اللغة ، فبدأ الدرس اللغوي بما يجب أن يبدأ به ، بدأه بدراسة الأصوات (الحروف) التي تتألف منها مفردات اللغة . فمن الناحية المنهجية (الميتودولوجية) ، الواقع الإجرائي للغة يفرض هذا الأساس كمنطق قاعدي ،لأن الجانب المادي من اللغة هو المدرك بالدرجة الأولى من قبل الحواس وخاصة (السمع) ، الذي يستقبل (الصوت) المسموع ، أما من الناحية المعروفة (الأيبستيمولوجية) ألا يدل هذا على وجود نظرية معرفية قائمة بذاتها ؟

القرأن كان يحفظه الناس عن طريق (التواتر) السمعي في صدورهم ، فهل هو - القرآن - المحدد لآليات التعامل مع اللغة العربية ؟ ولماذا القرآن الكريم يسبق ذكر (السمع) على (البصر) ، كحواس ونوافذ لعقل الإنسان على العالم الخارجي المحس ؟

هل هذا مجاراة لطبيعة ذلك العربي الجاهلي الذي يتذوق الكلمات ؟ أم أن المسألة ، مسألة نظام معرفي جديد ؟

البعض قد يتساءل ، ماعلاقة هذا بمسألة الدرس الصوتي اللغوي العربي ؟ ونحن نقول ما هو ذلك الشيء الذي دفع بالخليل ليشك في صحة النظام الأبجدي و الألفبائي الذي سبقه من قبله بوضعهما ؟

يتبين مما سبق ذكره ، أن الخليل هو من الأوائل الذين أدركوا أن أصل اللغة هو محاكاة للطبيعة ، بمعنى أن أول أمرها المماثلة لأصوات المسموعات ، ثم تطورت ، حتى تباعد ما بين مدلولاتها الحسية الأولى ومدلولاتها المعنوية التي آلت إليها ، كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الضبي ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد (1).

فهذه النظرية تبسط أولا من خلال مجهر الزمانية في البحث عن نقطة التولد في أصل النشأة (2).

---

1 - ابن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . ط2 . دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت - (عن مطبعة دار الكتب المصرية - 1952) - 1 / 46 - 47 .

2 - د. عبد السلام المسري : التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس . 1981 . ص 79 .

وينزل الخليل قضية المحاكاة في سياق التماثل الحاصل بين الألفاظ و المعاني على أساس « المضاهاة » بين أجراس الحروف و اصوات الأفعال التي تعبر تلك الأجراس عنها (1).. ، وهو مبدأ يطلق عليه لفظ الإتفاق و التناسب (2). ، وحينئذ تغدو قضية التماثل مظهرا دلاليا في ارتباط الدوال بالمدلولات ، ولعله الأول القائل بهذا الرأي بين علماء العربية ، ولم يسبقه غيره إليه (3).

ومن الأمثلة التي استشهد بها الفراهيدي على وجود العلاقة الطبيعة بين اللفظ ومدلوله ، قوله : « صر الجندب صريرا وصرصر الأخطب صرصرة ، كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدّا ، وترهسوا في صوت الأخطب ترجيعا . » (4).

وقال : « يقولون : صل اللجام صليلا ، فلو حكيت ذلك قلت : صلّ تمد اللام وتثقلها ، وقد خففتها من الصلصلة ، وهما جميعا صوت اللجام ، فالتثقيل مدّ ، و التضعيف ترجيع » (5).

فقد أدرك الخليل أن الإختلاف بين اللفظين الدال أحدهما على صوت الجندب والدال ثانيهما على صوت الأخطب ، يرجع الى الإختلاف بين طبيعتي الصوتين ، وليس هذا الصوت الممتدّ في (صرّ) بالتشديد إلا استشعارا بما في صوت الجندب من استطالة وامتداد ، وليس الصوت المقطع في (صرصر) بالتضعيف الا حكاية لما في صوت الأخطب من تقطيع ، وهذا التقطيع متمثل في هذا اللفظ المرجع المكون من مقطعين وهما : صر صر ، ومثل هذا في صل وصلصل في صوت اللجام ، وهذا يظهر المحاكاة سواء ظهر الإنسجام كليا بين الدال و المدلول أو اقتصر على جزء من مركبات الدال فحسب : صوتما كان أو مقطعا .

---

1 - ابن جني :الخصائص . 1 / 65 .

2 - الرازي (فخر الدين) : التفسير الكبير : مفاتيح الغيب - المطبعة العربية ، الدارالبهية المصرية . ط1 - 1938 .1 / 22 .

3 - المخزومي المهدي : الخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه - بيروت - لبنان- دار الرائد العربي ط2. 1406هـ / 1986 ، ص 86 .

4 - ابن الجني : الخصائص . 2 / 152 .

5 - الأزهري : تهذيب اللغة - المؤسسة العامة للتأليف و الترجمة - دار الطباعة القومية . 1 / 49

فالمنطق عند الخليل هو فكرة « المضاهاة » ثم تتركز نظريته على مايسمى بـ(إمساس الألفاظ أشباه المعاني » [1]. ، أو سوق الحروف على سمت المعنى المقصود [2]، بمعنى مساوقة الصيغ للمعاني[3]، ومقيما مبدأ التعديل والأحتذاء [4]، ثم فكرة تقارب الحروف بتقارب المعاني .

وعليه يمكن تحليل نظرية المحاكاة هذه عند الخليل بن أحمد الى جملة من المراتب:

أولها : مرتبة المحاكاة الصوتية وتتمثل في ملاحظة تسمية الأشياء بأصواتها ، كالجندب لصوته و الأخطب لصوته.

ثانيها : مرتبة المحاكاة البنائية ،وذلك بأن يصور هيكل اللفظ جملة دلالته أو أن يعكس بناؤه مراحل معناه ، فيأتي اللفظ حاكيا مدلوله بمجرد قالبه اللغوي المحس ، مما توالت فيه الحركات للدلالة على الحركة و الإضطراب ، كالغليان و الطوفان والجولان، حيث يكون التقلب و التحرك و الإضطراب .

وفي هذه المرتبة من المحاكاة البنائية حاول الفراهيدي تحليل الصيغ الصرفية المزيدة للغوص في سر التآلف بين بناء المسموع اللغوي ومدلوله، ومن هذا دلالة مازاد على البناء زاد على المعنى في إشارته الى الفرق بين نون التوكيد الخفيفة و الثقيلة عندما قال : « إنهما للتوكيد ، كما التي تكون فصلا ، فاذا جئت بالخفيفة فأنت مؤكد، وإذا جئت بالثقيلة فأنت أشد توكيدا » [5].

أما المرتبة الثالثة من مراتب المحاكاة هي : ما يطلق عليه مصطلح (المحاكاة التعاملية) [6] .

---

1 - ابن جني : الخصائص 2 / 152 .
2 - ابن جني : المرجع السابق ، ص 162 .
3 - المرجع السابق ، ص 155 .
4 - المرجع السابق ، ص 157 .
5 - سيبويه (بشر عمرو بن عثمان) : الكتاب ، نشر وتحقيق عبد السلام محمد هارون . دار القلم ، القاهرة 1966 . 1 / 149 .
6 - ابن جني : الخصائص 2 / 153 - 154 .

وتقوم على ضرب من تعامل دلالة الأصوات الفيزيائية ودلالة الهيكل الوزني لقوالب الألفاظ ، ومن نماذجها : فعل صر الذي يطلق على صوت الجندب لما أستشعر فيه من مد واستطالة ، وفعل صرصر الذي خص به صوت البازي للتقطيع الذي يلهج به صوته المستطيل .(1)

وآخر مراتب المحاكاة مايتنزل على مستوى التركيب السياقي ، وهو عبارة عن تجاوز ظاهرة المحاكاة منزلة الألفاظ مجردة الى الألفاظ عندما تتفاعل في صلب الخطاب لبناء التركيب الإبلاغي أو الإنشائي ، فهو إذن خروج من مستوى جدول الأختيار الى جدول التوزيع خاصة في عملية الإشتقاق المؤسسة على عملية التقليب الجذري الرياضية المحض .

الخليل بعمله هذا ، استطاع أن يعطي نظريته هذه حسية المنشأ و الممارسة بعدها اللساني من خلال ربط مستوى الأبنية الحسية للكلام بمستوى البناء الدلالي في اللغة ، وهنا نصل الى مبحث في غاية الأهمية وهو الجانب المعرفي من النظرية الخليلية .

2 - 2 البناء المعرفي الخليلي :

يعد الخليل بعمله الإبداعي أول ممثل لنظرية التشريع الوضعي للغة ، ويتمثل ذلك في ابتداعه لأصوات اللين القصيرة ، وهي : (الحركات) رموزا تتميز بها وليست الحركات إلا أصواتا لينة لا تختلف عن الألف و الواو و الياء ، إلا من حيث الكم ، فالفتحة بعض الألف ، و الكسرة بعض الياء ، وقد قال الخليل في هذا :

« الفتحة من الألف و الكسرة من الياء و الضمة من الواو » (2)

وفي هذا المقام قد ربط - الخليل - الخط بالصوت ، أو قد حاول ذلك إذ من خصوصيات الكتابة العربية أن تنفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهيآته (الحروف والوزن) عن علامات المعنى ومحدداته (الحركات) ، وهو بهذه العملية الإجرائية قام بـ (الوصل) بين (المبني) و (المعنى) ، لأن ادرك لولا الدلالة الذاتية للفظ في

---

1 - ابن جني ، المرجع السابق ، ص 152

2 - سيبويه : الكتاب .ج2 - طبع بولاق - القاهرة . 2 / 315 .

مستواه الصوتي على معناه ، لكان ترجيح معنى لفظ بازاء معاني أخرى ترجيحا بلا مرجح ، وهو محال(1) ، فوضع (الحركات) على (الحروف) معناه إعطاؤها قالبا منطقيا ، ولكن الإستفادة من صيغة هذا القالب المعقلن تتم بـ (النطق) وهذا يدخل في باب العلوم المشاهدة - أي المعارف الحسّية - ، لأن الخليل يرى أن المستوى الصوتي الذي هو الأصل و الأساس و السند والقاعدة الذي يتم فوقه إرساء البناء اللغوي ، لا مجال للإعتباطية فيه بل تغلب عليه القصدية و الوظيفة .

إذا ربط الأصل اللغوي بالموضع الحسي هو إشارة الى المعنى المقصود في إطار البيئة العربية الجاهلية قبل الإختلاط ، وبهذاهل كان عمل الخليل يريد تأكيد الطبيعة الحسية للغة العربية ؟ ... ولقد قال أحد المعاصرين أن « الكلمة التي لايمكن إرجاعها الى صورة صوتية مقتبسة من الطبيعة ، وفي حدود الصناعة العربية ، لهي كلمة دخيلة على العربية . (2) وهل هذا يعني أن الخليل هو واضع أسس المعرفة الواقعية الحسية ؟ وبالتالي وضع المذهب الواقعي للتفكير ؟ وبالتالي يكون المنطق في خدمة الواقع وليس العكس ! .

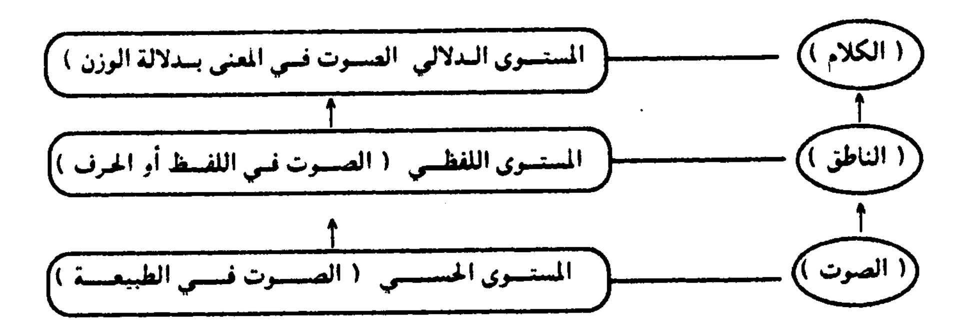
إذن الخليل (وصل) بين مذهبين مختلفين في نشأة اللغة فهو عندما يدلل على وجود العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، فانه من أنصار النظرية الطبيعية ، وعندما يبدع الحركات فانه من أنصار مذهب الوضع في اللغة وبالتالي تنتفي المناسبة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، ولكن هذا تعارض ظاهري ، فالخليل وجد أن الصوت هو أصل الحرف وَ الحرف أصل اللفظ ، واللفظ أصل الكلام ، وبما أن هناك مستوى من المسموع يدرك سماعا ولا يكتب ابتكر له رموزا دالة عليه ليعرف المتكلم أحوال اللفظ ومقاماته

إذن البناء المعرفي الخليلي للصوت العربي كالآتي :

---

1 - السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان أبو بكر) تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، دون تاريخ . 1 / 16 .

2 - محمد عابد الجابري : تكيناالعقل العربي ، ص 86 .



كأن الخليل كان يؤسس لعلم الفيزياء الصوتية عندما كان يختبر الأصوات على مستوى علاقة اللفظ بالمعنى ، لأنه جعل من مفهومه لفيزيائية الصوت ، ولتصنيفه لمخارج الحروف على أساس مناطق النطق الفيزيولوجية دعامة لعلم فقه اللغة .

ومن هنا تأتي مسألة المنهج الذي اتبعه الخليل ليؤكد صحة رأيه ، فهل كان منهجه معياريا أم كان موضوعيا ؟

2 - 3 الإطار المنهجي :

التفكير العلمي يبحث في (الكم) و (العلاقة) و (الحالة) ، ومن ثمة يستطيع بناء وإنشاء الحوادث الطبيعية - في أطر عقلية بمشاركة المعطيات الحسية وبلغة الكم .

وعليه سنرى أي المنهجين اتبع الخليل في دراسته الصوتية للغة المنهج المعياري ؟ أم النهج الموضوعي ؟

ولنستطيع الكشف عن ذلك لا بد من النظر في الكيفية و الوسيبة اللتين استعملهما صاحبنا اللفراهيدي !

أ - **على مستوى الكيفية** : لقد أقام الخليل قطيعة معرفية بينه وبين من سبقوه في دراسة اللغة ، إذ خالف الترتيب الهجاني أو الألفباني الذي وضعه نصرين عاصم (1) ورتب مواد معجمة العين ترتيبا مخرجيا (صوتيا) ، ولم يستطيع الوصول الى هذا النظام المعجمي الجديد إلا باستعماله وسائل جديدة فماهي ؟

ب - إذاعلى مستوى الوسيلة :

أ - (الحركة) و (السكون) كمفهومين فزيائيين ، استعملهما الخليل لدراسة الشعر و الموسيقى وبعد ذلك اللغة العربية ، إذ استطاع أن يكتشف (الإيقاع) و(النغم) و (الوزن) في الشعر بل وفي النثر أيضا وإلا كيف يمكن التمييز بين الأسماء المشتقة عن طريق الإصاتة لولم تكن لها أوزانا معلومة أساسها الحركة والسكون مثل : « فاعل » (الألف) للفعل كقاتل ، و « مفعول » (الواو) للإنفعال كـ « مروج » ، و « فعيل (الياء) للفعل ككريم أو الإنفعال كـ «قتيل» و «فعّال » «الشد و الألف » للفعل مع الكثرة كـ « سباق » ، و « أفعل » (الهمزة) للتفضيل كأحسن وغير ذلك ..

وهكذا فالصورة الصوتية هي التي تعطي للمشتقات دلالتها المنطقية ، وهذا دلالة أخرى على اثبات العلاقة بين الصوت و المعنى .

2 - (**الطبيعة الصحراوية مخبر التجوبة**): ماهو معروف عن الخليل أنه خرج الى بادية الأعراب حيث الفصاحة والسلامة من اللحن ، فاختبر كلامهم ، فوجده طليقا بين بيانا تاما ، فاستطاع ادراك مبتدأ الكلام ومنتهاه ، وتذوق الحروف وأدرك مخارجها ، وهو بذلك يدرس اللغة دراسة إجرائية - ميدانية ، وهذا تكريس آخر لطابع اللغة الحسي اللاتاريخي ، وبهذا تعلو العربية على (الزمن) ..

3 - **الإحصاء والكم** : نعلم جيدا أن الخليل أحصى كلام العرب على أساس حروف الهجاء التسعة و العشرين ، فوجدها - لغة العرب - ثنائية أو ثلاثية أو رباعية أو خماسية ، أما التكميم الرياضي نجده عندما يقول : « أعلم أن الكلمة الثنائية المضاعفة تتصرف على وجهين ، نحو : قد ودق ، وشد ودش ، و الكلمة الثلاثية تتصرف على ستة أوجه تسمى مسدوسة ، وهي نحو : ضرب ، رضب ، ربض ، ضبر ، برض . والكلمة الرباعية تتصرف على أربعة وعشرين وجها ، وبذلك أن حروفها وهي

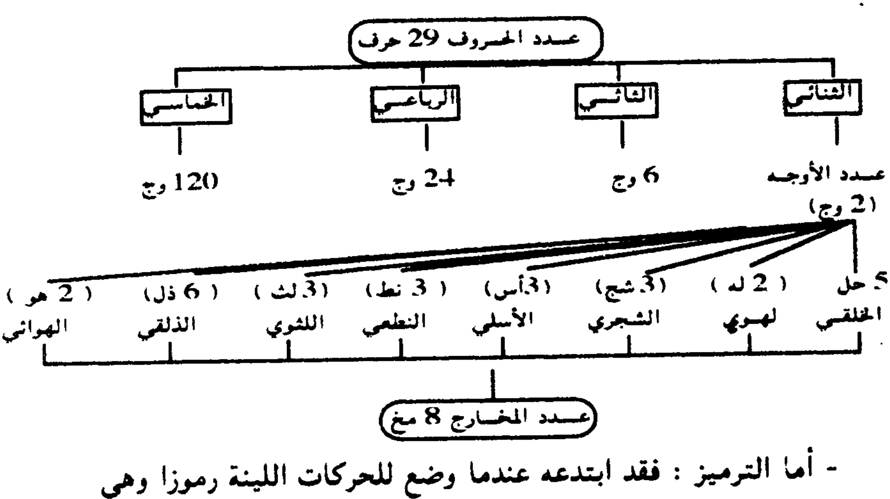
---

1 - أنظر : إبراهيم جمعة : قصة الكتابة العربية ، القاهرة ، دار المعارف 1947 ، ص 50 ، وكذلك عدنان الخطيب : المعجم العربي بين الماضي و الحاضر ، القاهرة ، مطبعة النهضة الجديدة 1967 ص 22 - 25 ..

أربعة أحرف ضربت في وجوه الثلاثي الصحيح ، وهي ستة ، فصارت أربعة وعشرين وجها ، يكتب مستعملها ويلغى مهملها (...) و الكلمة الخماسية تتصرف على مئة وعشرين وجها ، وذلك أن حروفها ، وهي خمسة أحرف ، ضربت في وجوه الرباعي ، وهي أربعة وعشرين وجها فصارت مئة وعشرين وجها ، يستعمل أقله ، ويلغى أكثره » (1) .

4 - **التصنيف و الترميز**: عندما أحصي الخليل كلام العرب في (الثنائي) و (الثلاثي) و (الرباعي) و(الخماسي) ،إنما قام في واقع الأمر بتصنيف مادة معجمه اللغوية الى فئات ، وذلك بأن يبدأ بالثنائي ثم اللهوي ثم الشجري ثم الأسلي والنطعي ؛ فاللقوي ، الذليقي وفي الأخير الهوائي .

ولتوضيح العملية أكثر نضع هذا رسم التخطيطي للعين :



- أما الترميز : فقد ابتدعه عندما وضع للحركات اللينة رموزا وهي

(الفتحة) ← (-)
و(الضمة) ← (و)
و(الكسرة) ← (/)

---

1 - الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، تحقيق عبد الله الدرويش ، القسم الأول ط1 ، مطبعة العافي - بغداد 1967 - 1 / 10 .

وكل رموز من هذه الرموز يقابله حرف من الحروف الثلاثة : الألف و الواو والياء

(-) ———————< الألف (ا)

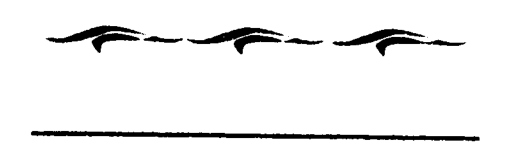
(و) ———————< الواو (و)

(/) ———————< الياء (ي)

بل هذه الحركات (حركات اللين القصيرة) تدل على مفهوم موسيقى لطبيعة الصوت ؛ فالنغمة الموسيقية أساسية إذن في اللغة العربية لأنها تعطي طابقا متناغما ، وهذه (الرموز) كأنها مفاتيح النوتة التي يستعملها عازف الجوق الموسيقي .

وفي الأخير أليس ما قام به الخليل يعد منهجا موضوعيا لأنه جعل الطبيعة والجهاز النطقي (الحواس) و الأذن (السمع) مخبرا واقعيا لإرساء منهجه الإجرائي في دراسة الصوت العربي ! ..وعملية التكميم و التصنيف و الترميز ، أليست أدوات البحث الأكاديمي الذي يسعى ليجعل من الظاهرة في آخر مستويات تحليلها ترقى الى التقنين و الدقة الموضوعية و العلمية المتناهية !..

إن الإختبار الحسي و الصياغة العقلية للخليل أو صلاه الى اكتشاف نظام صوتي خاص ومفردات وتراكيب ذات أبنية خاصة فاذا تغيرت في هيكلها صارت لغة أخرى ولذا يقول في موضع من كتابه عند الحديث عن الحروف الذليقة والشفوية في الرباعي و الخماسي لتمييز الصحيح في كلام العرب من الدخيل فيه : هي « محدثة مبتدعة (...) لأنك لست واجدا من يسمع في كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذلق أو الشفوية واحد أو إثنان أو أكثر » (1).



1 - الخليل بن أحمد : كتاب العين ، 1 / 58 .

الخاتمــــة

بعد هذه الجولة في عالم الخليل ودراسته الممتعة حول الصوت العربي نخلص الى مايلي :

1 - إن الخليل كشف عن بناء معرفي جديد مستواه الأفقي - حسي بينما مستواه الرأسي - عقلي محض . وهو بهذا يؤسس لنظرية الإنتزاع المعرفية ، التي تستعمل البناء الحسي كقاعدة للوصول الى البناء العقلي في إطار التداخل الوظيفي .

2 - الإطار المنهجي للخليل ، كان إستقرائيا محضا ، تصاعديا يبدأ بالجزء ليصل الى البناء الكلي العام ، ولذا فهو بنائي المنهج أيضا .

3 - إن فهم الخليل للموسيقى واكتشافه للعلاقة بين (الوزن) و (الإيقاع) وكذلك إستعماله (الحركة) و(السكون) كقاعدة عملية في دراسة الصوت ، جعله يتصدر القائمة في تاريخ علم الفيزياء الحركية للأشياء ، و الفيزياء الصوتية على الخصوص ، إذ الان معظم التجارب المخبرية بأنظمة الرتاب (الحاسوب) تعتمد الحركة (ا) و السكون (o) كآليتين لوضع نظام هرموني (نغمي) للموسيقى الكلاسيكية المعروفة عن طريق الأجهزة الحاسوبية .

4 - إن العمل الخليلي وضع اللغة العربية فوق الزمن متجاوزة بذلك التاريخ ، لأن نظامها الصوتي يتناغم مع الحركة الكونية ، لأن طابعها الحسّي الراسخ فيها يستمد إيقاعاته من مظاهر الطبيعة الحسية ، وهذا تأكيد على النظرية المعرفية القرآنية التي أكدت على هذه الحقيقة عند قوله تعالى :

« قل هو الذي أنشأكم وجعل لكم السمع و الأبصر والأفدة قليلا ما تشكرون » (سورة الملك) ، الآية (23)

ونرجو أن نكون قد وفقنا في تحديد الأبعاد المنهجية و المعرفية للنظرية الخليلية في الصوت العربي .



ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي

بين القديم و الحديث

الدكتورة :
آمنة بن مالك
جامعة قسنطينة * الجزائر *

محتويات البحث

المقدمة : أسس الفهم النحوي عند العرب

الموضوع : ماهية التنغيم : لغة واصطلاحا

. بين النغمة و التنغيم

. بين التنغيم و النّبر

. التنغيم في الدرس الصوتي

. عرض آراء الباحثين المحدثين (هزي فليش برجستراسر - بوكلمان) وتحليلها .

. تصور القدماء لهذه الظاهرة

. ابن جني ، سيبوية ، ابن يعيش .

. تصور المحدثين للتنغيم كملمح تميزي يقوم على أساسه فهم كثير من الأبواب و الأساليب النحوية كالندبة ، و الشرط ، و الاستفهام والتعجب .

(كمال بشر ، تمام حسان ،)

النتائج

المقدمة : أسس الفهم النحوي عند العرب :

لقد أدرك النحاة العرب قصور فهمهم نحو العربية مالم يدرسوا أصواتها ، فكانت عنايتهم بطبيعة الصوت ، ومخارجه ، وجهاز نطقه وصفاته العامة و الخاصة وقوانينه ، فجاءوا بزاد وفير ماثل في عشرات المصطلحات الصوتية التي تومئ الى جليل ما قدمواوعزيزماخلفوا رغم شح الوسائل و الأجهزة في عصرهم إن لم نقل انعدامها .

وقد شهد لهم بذلك عالمان غربيان هما : برجستراسر الألماني ، وفيرت الانجليزي (1)

يقول الأول : لم يسبق الاروبيين في هذا العلم إلا قومان العرب و الهنود .

ويقول الثاني : إن علم الأصوات قد نما وشب في خدمة لغتين مقدستين هما الهندية و العربية .

وعلى الرغم من هذا الاعتراف تصادفنا آراء انتقادية في مجال (التنغيم) عاب بها الداسون المحدثون خلو الدراسات الصوتية القديمة من مصطلح (التنغيم) وقد أهمله العلماء الأوائل ولم يستخدموه كوسيلة من وسائل الفهم النحوي .

فما مدى صدق هذه الانتقادات ؟ وهل لنا أن نساير هذا الزعم و الاقتراض ؟ ذلك مانحاول أن ندلو بدلونا فيه .

ماهية التنغيم :

التنغيم في اللغة : الكلام الخفي . تقول نغم ينغم نغما ، وسكت فلان فما نغم بحرف وما تنغم مثله .

وفلان حسن النغمة ، إذا كان حسن الصوت في القراءة أو الغناء (2) .

---

1 - أحمد مختار عمر . البحث اللغوي عند العرب . مصر . دار المعارف . 1971 . ص . 48 .

2 - الجواهري الصاح . مادة : (نغم) .

وفـــي الاصطـــلاح : يعـرف التنغـيم بأنه المصطلح الصـوتي الدال على الارتفـاع ، والانخفاض فى درجة الجهر فى الكلام ،وهذا التغيير فى الدرجة يرجع إلى التغير فى نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين ،هذه الذبذبة التى تحدث نغمة موسيقية يطلق عليها مصطلح (التنغيم)[1]

وتسمى النغمة (صاعدة) إذا تم صعودها من أسفل إلى أعلى المقطع الذي وقع عليه النبر وهابطة إذا تم نزولها من أعلى إلى أسفل على آخر مقطع عليه النبر .

بـين النغمـة والتنغـيم :

يفرق الدكتور أحمد مختار عمر بين النغمة والتنغيم باعتبار اختلاف درجة الصوت فيقول : وهناك نوعان من اختلاف درجة الصوت يمكن تميزهما :

أ- نوع يسـمى بالنغـمـة أو «التـون » (*TONE*) وهنا تقوم درجات الصـوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الكلمة ولذا نسمى توثان الكلمة .

ب - نوع يسـمى بالتنغـيم (I*NTONTION*) وهنا تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة أو العبارة أو مجموعة الكلمات [2] .

وقد اقترح «دانيال جونز» استخدام المصطلـح «تونيم » لمجموعة التنوعـات أو « لعائلة التنوعات » التونية وكان ذلك عام 1921 وعرف التنويم بقوله: (هو عائلة من التونات في لغة تونية معينة تستخدم فى أغراض لغوية كما لوكانت سببا واحدا . والفرق بينهما يرجع إلى محيط آخر،ويسمى كل عضو من أعضاء التونيم (ألوتون)

وذلك على نمط تسـمـيـة العـائلة من الأصـوات (فـونيـم) ،كـل عـضـو من أعضـائه « ألـوفـون» [3] . ومايلاحظ أن الفصل بين التون والتنغيم يبدو صعبا فى بعض الأحيان وخصوصا فيما يتعلق بالكلمات المفردة التى تستعمل كجواب فى اللغة العربية مثل :أجل ،نعم، كما أن كل لغة لها بالنسبة لكل مجموعة من الكلمات أوالجمل نماذج من التنغيم متميزة.

---

1 - تمام حسان . مناهج البحث في اللغة . القاهرة . 1955 ص 164 .

2 - أحمد مختار عمر ، دارسة الصوت اللغوي . عالم الكتب . 1976 . ص 191

3 - نفسه . 194

وكما تتنوع اللغات ونماذجها يوجد تنوع بين الأفراد ولذلك يصبح قول ماريوباي:

أ - إنه من الأسلم ألايحاول المرء وضع قانون صارم يحد بطريقة النطق .

فالتنغيم إذن هو موسيقى الكلام (1) وهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين (2) .

بين التنغيم والنبر :

يتضح من خلال هذه التعاريف أن التنغيم ذو صلة وثيقة بالنبر إلاأن الفرق بينهما يكمن في أن النبر ضغط على الكلمة المفردة أو في سياقها في حين أن التنغيم تشكيل صوتي للجملة أوالعبارة كلها .

والرابط بين التنغيم والنبر يكمن في أن النبر وإن كان ضغطا على مقطع من مقاطع الكلمة فان حصيلة الأنبار تشكل (التنغيم)

لذا من باب المجاز نطلق مصطلح «التنغيم » على النبر وعلى كل ظاهرة صوتية يتشكل من مجموعها مايسمى بموسقي الكلام كالسكتة والوقفة وغيرهما (3) .

كما يعتبر من الفونيمات مافوق التركيب من ناحية فونولوجية و (وظيفته) عند المحدثين .

مشكلة التنغيم :

لقد ثار جدل حول المشتغلين بالبحث الصوتي حديثا مفاده هل التنغيم من الظواهر الصوتية التي اهتم بها علماء العرب القدامى ووجدت في أبحاثهم ؟ وهل عززت هذه الدراسات بنصوص تؤكد وجود التنغيم ؟ ومامدى استخدامهم له في الفهم النحوي ؟ وماراج من خلال طرح هذه المشكلة أن فريقا من الباحثين المحدثين أيد وجوده وأحسن الظن بهم، وآخر أنكر دراستهم لهذه الظاهرة الصوتية واتهمهم

---

1 - ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية . ط : 5 ، مكتبة الأنجلو المصرية . 1975 . ص 123 .

2 - ماريوباي أميس علم اللغة . ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر . ط : 2 القاهرة ، علم التب . 1983 . ص . 93 .

3 - نفسه . ص 93

بالإهمال لها [1] ولعل سر هذا الإهمال أن التنغيم ليس فونيما فى اللغة العربية.

وقبل الشروع فى معالجة معارف العرب فى هذا المجال أجد لزاماأن نشير الى بعض آراء الباحثين المحدثين ممن عالجوا مسألة التنغيم في العربية لأقدام ماانتهت إليه الدراسة الصوتية في هذا المجال .

يتفق كثير من الدراسين على أن ظاهرة التنغيم باعتباره مظهرا صوتيا قاسم مشترك بين جميع لغات العالم ،ومن ثم فهو ظاهرة أدائية فى اللغة العربية .

لكنه وإن كان في كثير من اللغات ذا ملمح تميزي يعطي قيما نحوية وصرفية ودلالية،فإنه في لغتنا العربية لا يعطي تأثيرا ما في هذه المستويات كما يرى هؤلاء الدراسون .وفي تأكيد هذه الرؤية نقدم هذه المقولات التى يقول هنزي فليش أن نبر الكلمة كان مجهولا تماما لدى اللغويين العرب ،لأنه لم نجد له اسما بين مصطلحاتهم [2] .

ويصرح بعض آخر : .

اننا نعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلا غير أن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا الى ما يشبه النغمة [3] .

ويظن برجستراسر فى كتابه التطور النحوي :

إنه لانص تستند عليه في اجابة مسألة كيف حال العربية فى هذا الشأن ...ويؤيد بروكلمان وجود نوع من التنغيم يتمثل فى نوع من النبر فى العربية القديمة تغلب عليه الموسيقية ويتوقف على تسمية المقطع نبر من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها ،حين تقابل مقطعا طويلا تقف عنده فإذا لم يكن فى الكلمة مقطع طويل فإن النبر يقع على المقطع الأول [4] .

أما إنكار معرفة اللغويين العرب للنبر بادعاء جهلهم لمصطلحه على رأي فلبش فإنه مردود بعدّهم الهمز والنبر شيئا واحدا دالا على الضغط ففي لسان العرب يوضح

---

1 - البحث اللغوي عند العرب . ص 90 .
2 - هنري فليش . العربية الفصحى . ص 49 .
3 - برجستراسر ، التطور النحوي للغة العربية . القاهرة . 1929 م ص 46 - 47
4 - ولفنسوب ، تاريخ اللغات السامية . بيروت ، دار القلم . ص 45 .

ابن منظور: الهمز بأنه الغمز والضغط ،ومنه الهمز من الكلام لانه يضغط .وفسر النبر بمعنى ارتفاع الصوت (1) أي مرادفا للهمز .

وعلى ارغم من أن قدامى اللغويين العرب لم يدركوا (النبر) لبعض الضغط على بعض مقاطع الكلام فإن بعضهم لاحظ أثره فى تطويل بعض حركات الكلام ويسميه ابن جني :(مطل الحركات) فيقول :" وحكى القراء عنهم : "أكلت لحم شاه" أراد لحم شاة فمطل الفتحة وأنشأ عنها ألفا (2) .

وإذا كان النحويون والمقرئوين لم يذكروا النغمة ولاالضغط أصلا فإن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا الى مايشبه النغمة ، كالوقف والسكتة وهذا كفيل على وجود واستشعار العرب بظاهرة التنغيم .

وبما أن اللغة العربية وصلت الينا مكتوبة ،وبكتابتها فقدت عنصر الحياة والأمر الذي شكل صعوبة أمام الدراسين المحدثين حين أرادوا تصور التنغيم فى لغتنا الفصحى قديما وبات الأمر سهلا فى تصوره في بعض النماذج من لغتنا المعاصرة .

ولهذا إذا أردنا أن نبحث عن قاعدة تبين وجود التنعيم وتتحكم فى مواضعه وفق ما يتطلبه التنغيم فى لغتنا العربية الفصحى ،فلن نظفر بشئ ،وعدم وجود قاعدة محددة أمر لايمتع وجوده كحقيقة نطقية فى أقوال العرب القدامى وفق تراثنا اللغوي .

ولهذا اردنا أن نبحث عن قاعدة بين وجود التنغيم وتتحكم في مواضعه وفق مايتطلبه التنغيم فى لغبنا العربية الفصحى ،فلن نظفر شئ ،وعدم وجود قاعدة محددة أمر لايمنع وجوده كحقيقة نطقية في أقوال العرب القدامى وفي تراثنا اللغوى.

ويكفي أن نسوق قصة أوردها السيوطي في الأشباه والنظائر (3) يقول حاكيا :

" حدثنا المرزباني عن ابراهيم بن اسماعيل الكاتب قال : سأل اليزيدي الكسائى بحضرة الرشيد فقال : انظر فى هذا الشعر عيب ؟ وأنشده ...

لايكون العير مهرا   لايكون المهر مهر

---

1 - ابن منظور ، لسان العرب ، ادة (نبر)
2 - ابن جني . الخصائص . تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب المصرية 1957 ، ج : 3 . ص 123 - 129 .
3 - السيوطي . الأشباه و النظائر ، حيدة أباد 1395 ج : 3 ص 245 .

فقال الكسائى قد أقوى الشاعر، فقال له اليزيدى انظر فيه .فقال أقوى لابد أن ينصب المهر الثاني على أنه خبر كان ،فضرب اليزيدى بقلنسوتة الأرض وقال :أنا أبو محمد.. الشعر صواب انما ابتدأ فقال المهر مهر [1] .

لقد رآى الكسائى أقواء ورادا فى رفع كلمة "مهر" فالصواب نصبها باعتبارها خبرا لكان فى رأيه ولم يفطن لما رآه اليزيدى الذى استخدم شيئا جديدا في تفسير البيت وهو السكتة والوقفة أو التنغيم الذي جعل جملة (لايكون) التي ضغط عليها حين النطق وأخذت مطا صوتيا لم يعهد لها بعيدا عن هذا السياق .لا صلة بينهما وبين ما بعد فهي توكيد لما قبلها من حديث والإقواء عيب نحوي لاموسيقى لأن مراد الشاعر ومطلبه الدائم هو الحفاظ على العنصر الموسيقى ونغمته وان ضحى في مقابل ذلك ببعض القيم النحوية والصرفية وهو شئ مرخص من أجل سلامة الوزن اذ يجوز فى الشعر ما لايجوز فى غيره .

ولنا اشارات ذكية أخرى تلمح ببعض آثاره فى الكلام للدلالة على معانية المختلفة دون تصريح نلمسها عند ابن جنى الذى التفت اليها حين قال :

"وقد حذفت الصفة ،ودلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم :سير عليه ليل وهم يريدون ليل طويل ، وكأن هذا إنماحذفت الصفة لما دل من الحال على موضعها ،وذلك أنك تحس فى كلام القائل بذلك من التطويح و التطريح والتعظيم أو ما يقوم مقام قوله طويل ، أو نحو ذلك وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته ، وذلك أن تكون في مدح انسان و الثناء عليه فتقول كان و الله رجلا ! فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة وتتمكن من تمطيط اللام وفي اطالة الصوت بها وعليها أي رجلا فاضلا وكريما . ونحو ذلك وكذلك تقول : سألناه فوجدناه انسانا وتمكن الصوت بانسان وتفخمه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك انسانا سمحا ، أو جوادا أو نحو ذلك ...

وكذلك اذا ذممته ووصفته بالضيق فقلت سألناه وكان انسانا ! وتزوى وجهك

---

1 - نفسه . ص 245 .

وتغطيه فيغني ذلك عن قولك : انسانا أو مبخلا أو نحو ذلك [1] .

ويمكننا من خلال تحليل هذا النص أن نقف عند تلميحات عدة بقصد التنغيم منها :

إشارته لمصطلح (الحذف) في الكلام لقرينة حالية تستدعيها ظروف الكلام ومقامه وهو مايعرف بسياق الحال .

ورود مصطلحات صوتية توحي لغة بمعنى التنغيم منها : التطويح، التطريح ، التفخيم ، التعظيم .

واذا بحثنا عن مدلول المصطلحات لغة نجد أن التطويح من (طوح الشئ اذا طوله ورفعه والذهاب بالشئ من هنا وهناك ؟وتطويل الشئ ونقله ورفعه لذا ماتعلق الأمر بالصوت دلالة قاطعة على اختلاف درجاته التى تتحكم فى نغماته وتشكل بمجموعها ما يسمى بالتنغيم " كما رأينا .

كما أن التطريح :من طرح الشئ إذا طوله ورفعه وأعلاه وما التفخيم الا ظاهرة صوتية تحدث من حركات عضوية تغير من شكل الفراغات بالقدر الذى يعطي الصوت هذه القيمة الصوتية المفخمة كما يقول تمام حسان [2] ومايلاحظ أيضا أن نص ابن جني يعكس وظيفة التنغيم في الاستعمال اللغوي والتي تتمثل في التعبير عن الانفعالات والتأثر كالفرح والسرور والغضب والحزن .وأنه أضحى من دلائل فهم الصفة ،هي باب نحوى حيث عبر ابن جني عن ذلك في تمطيط اللام وزوي الوجه وتقطيبه وكلها من المظاهر التي يستخدم فيها التنغيم كوسيلة لفهمها.

واذا كان التنغيم يقوم بدور وظيفي في بعض اللغات التنغيمية كالصينية واليابانية والنرويجية والسويدية وبعض اللغات الافريقية حيث يستخدم كوسيلة للتعبير على معان مختلفة كالاستفهام والطلب وحالات الغضب والرضا والدهشة والتعجب فإن قدماء العربية لم يهتموا بتسجيل ظاهرة التتنغيم لأنه لم يتسبب في تغيير المعني[3] .

إلاأن ابن جني قد تفطن الى ذلك ولعل هذا النص الفريد كاف للرد على برجستراسر أن لانص نستند عليه في معرفة كيف حال العربية في هذا الشأن. ومع

---

1 - الخصائص . ج : 270 1 272 .

2 - مناهج البحث في اللغة . ص 90 .

3 - دراسة الصوت اللغوي . ص 307 .

اعـترافنا بفطنة ابن جني وأهل التـجويد لظاهرة التنغـيم إلاانه ينفي نفـيا قـاطعـا الدور التميزي [1] في شـأن اللغـة العـربيـة من قـبل بعض الدارسين وتعليلنا عن ذلك هوبعـد المنهج الذي استـخدمـه الأوائل في النحـو والدراسـات الصـوتيـة حيث اعـتـمـدوا المنهج التعليلي الذي يعتمد على الفرض والتأويل في الدراسات النحوية والمنهج الوصفي الذي يعتـمد على ماهو واقع بعيدا عن الفرض والتأويل الأمر الذي أبعد التنغيم عن خدمة النحو وفهم القضايا قديما ولم نعثر علــى قاعــدة تدل عليه .

ومع إيماننا بهذا التعليـل المنهجي فإننا نجزم بأن ابن جني لم يكن وحده من قال بظاهرة التنغيم فهناك الكثيـر من القـضايا الصرفـيـة والنحوية التي بنيت على اساس التنغيم ولم تفهم بدونه .

فـفي مـعـالجـة سـيـبويه لموضـوع (الاشبـاع) [2] وهو تقـوية الصـوت في المجـهـور واضعافه في المهموس والذي دعـاه ابن جنى (مطل الحركات) [3] فهم واستيعاب لمسألة الضغط على حركات الكلمة لتطول كميتها الصوتية فتصبح الكسرة يا ء ،والضمة واوا، والفتحة ألفا .

يقــول ابــن جنــى :

وذلك قولهم : عند التذكر مع الفتحة في قمتا : ،مع الكسرة أنتى أي أنت ومع الضمة قمتو: في قمت ونحو ذلك .

فالفتحة متى أشبعت صارت ألفاوالكسرة متى أشبعت صارت يا ء والضمة متى أشبعت صـارت واوا. [4]. فالاشبـاع عنصر موسيقي في الكلام يحدث نغمـة قد تطول وقد تقصر ويقول ابن جني:

---

1 - هذا الرأي قام بمسايرته بعض الدارسين حيث راؤا أن النبر لم يحظ باهتمام علماء العرب الأولين . راجع : محاضرات في اللغة للدكتور عبد الرحمان أيوب ص 145 .

2 - سيبويه . الكتاب . تحقيق عبد السلام هارون . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1977. . ج 43 ص 202 - 129 .

3 - الخصائص . ج 3 ص 123 - 129 .

4 - ابن جنبي . سر صناعة الأعراب . تحقيق مصطفى السقا وزملاؤه . ط : 1 مصر مطبعة البابي الحلبي . ج : 1 ص 20 .

كما أن ايثارهم الاعراب على المجاورة لايخرج عن كونه داعياموسيقيا اقتضى المناسبة بين المتجاورين فأغنت عندهم قرينة التبعية وهي معنوية عن قرينة التعبية وهي معنوية عن قرينة المطابقة في العلامة الاعرابيةوهي علامة لفظية ولاشك أنها مظهر من مظاهر التنغيم في العربية [1] .

وفي باب الندبة يقول سيبويه :

(اعلم أن المندوب مدعو ولكنه متفجع عليه فان شئت الحقت في آخر الإسم الألف لأن الندبة كأنهم يترغمون فيها [2] .

ويقول ابن يعيش صاحب الكتاب المفصل :

اعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التفجع فأنت تدعوه وان كنت تعلم أنه لايستجيب كما ندعو المستغاث به ، وان كان بحيث لايسمع كأنه تعده حاضرا وأكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتمالهن وقيمة صبرهن ولما كان مدعوا بحيث لايسمع أتوا في أوله (بيا أو وا) لمد الصوت ولما كان يسلك في الندبة و النوح مذهب التطريب زادوا الألف ،آخرا ،للترنم . [3]

ويقول في حرف الندبة : (وأما وا) فمختص به الندبة لأن الندبة تفجع وحزن و المراد رفع الصوت ومده لإسماع جميع الحاضرين [4] .

وواضح من هذه النصوص أن الترنم ومد الصوت و التطريب كلهما مصطلحات دالة على التنغيم ، لأن الندبة نداء موجه للمتفجع عليه أو من المتوجع منه و الغرض منها الأعلام بعظمة المندوب واظهار أهميته أو شدته أو العجز عن احتمال مابه [5]

ومن المندوب وحرف النداء يتألف أسلوب الندبة الاصطلاحية قالت الخنساء (و اصخراه).

---

1 - تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979 . ص 234 .

2 - الكتاب . ج 1 ص 321 .

3 - ابن يعيش . شرح مفصل الزمخشرى . عالم الكتب ، بيروت . مكتبة المتنبي . القاهرة . ج : 2 ص13 .

4 - نفسه 120 .

5 - عباس حسن ، النحو الوافي . ط3 - دار المعارف - مصر . ج 4 ، ص 89 .

ونادت جارية (وامعتصماه) وقد اهتم الشعراء بهذا النوع من الأساليب لإظهار الفجيعة الحكمية، نذكر قول المعري :

وكائن ترى من صامت لك معجب زيادته أو نقصه في التكلم

أتـــذاكر معـــــي ؟

فهذه الجمل تحمل سكتة واحدة في النهاية يقف عندها الناطق دفعة واحدة غير منغم لها تنغيم الشرط .

وقد يحل التنغيم محل الشرط ويكون دليلا وقائما مقامه، يقول أحد الشعراء :

فطلقهـا فلسـت لهـا بكـفء وإلا يعـل مفـرقـك الحسام

نجد النحاة يقدرون جملة محذوفة من جملة الشرط وإن لم تطلقها يعل مفرقك الحسام وأرى أن الضغط على (إلا) وتلوينها أمرا كافيا كفاية أداة الشرط وجملته وناهيك أن المد النطقي وراء « لو »

« ولما » يشير فضول الدارس للحكم على أن التنغيم يمكن أن يكون وسيلة من بين الوسائل لهم أسلوب الشرط.

وفي أسلوب التعجب يقول صاحب شرح التصريح :

في الصيغة السماعية (لله درّه فارسا »

« وإنما لم يبوب لها في النحو لأنها لم تدل على التعجب بالوضع بل بالقرينة » (1) .

وهنا نتساءل هل القرينة أمر آخر غير ملابسات المقام و المقال). و المقال في رأي الدارسين المحدثين صورة نغيمة تؤكد أن المراد به الكلام التعجبى وليس أمرا آخر .

وأن جملة التعجب (سبحان الله) قد يقصد بها التقرير حين يذكر الإنسان اللـــه و لكنها تصبح تعجبه إذا كانت في أسلوب يثير الدهشة و الإفتعال كأن يقول : سبحان الله ياأخي ! وأثر عن الرسول (ص) هذا الإنفعال :

سبحان الله إن المؤمن لاينجس حيا أو ميتا .

وفي أسلوب التوكيد اللفظي نقف على شواهد كثيرة في شعرنا العربي توحي

---

1 - خالد الأزهري ، شرح التصريح على التوضيح ، ج2 ، ص 26 .

بالتنغيم وتتخذه وسيلة للفهم .

ففي قول الشاعر :

لا لاأبــوح بحـب بثنة ... إنها أخذت علي مواثقا وعهــودا

فالشاعر قال (لا) جوابا للسؤال ثم أعقب جوابه بسكتة وبدأ كلاما مستأنفا وبدأ كلاما مستأنفا يتصدره النفي قائلا فيه : لاأبوح بحب بثنة إنها :

وقد يعبر التنغيم بدلا عن أداة الاستفهام ويحل محلها، ففي نماذج من شعر عمر بن أبى ربيعة الغزلى نراه يعتمد النغمة بدلا من أداة الاستفهام:

أبروزهــا مثـل المها تهــادى بيــن خمــس كواكـب أتـراب

ثــم قالوا :تحبهـــا قلت بهرا عــدد النجم والحصا والتـراب

فالاستفهام هنا ملحوظ من خلال تنغيم جملة (تحبها) والضغط عليها ضغطا يؤكد ذلك الاستفهام .

وهكذا نجدأن النماذج التي تعبر عن الانماط التنغيمية كثيرة ولعل توزيع المراد الاستفهامى إلى معان أخرى كـان يدل الاستفهام على الانكار أو على التوبيخ أوعلى النفي يرجع إلى الاختلاف التنغيمى بين أنماط هذه الجمل (1) .

ومانستنتجه من هذه الدراسة المتواضعة:

أن التنغيم من الفونيمات الصوتية التى تنتمى إلى مافوق التركيب تمييزا له عن الفونيمات المكونة لبنية الكلمة ويتحكم فيه الأداء وهو لذلك لامعنى له فى ذاته وانما يكتسب مع غيره من الفونيمات دلالة رمزية اعتباطية.

أن التنغيم يعطى دلالة صوتية دالة على الانفعال والتأثير يظهر عند الناطق في أية لغة فيعبر عن غضبه، وفرحه، وسروره ،وهدوء ،وانفعاله .

أن التنغيم ذوملمح تميزى تفهم على أساسه كثير من الابواب النحوية كالنداء والندبة والتعجب والاستفهام والشرط .

ولم تتوقف وظيفة التنغيم فى فهم بعض قضايا النحو فحسب، بل تتجاوزها إلى

---

1 - راجع : ماكتبه كمال بشر في كتابه . عالم اللغة ، وتمام حسان في كتابه اللغة العربية معناها ومبناها . وخاصة في حديث عن الظاهرة الموقعية المسماة بالتنغيم و المتعلقة بالجمل التأثيرية و الإنفعالية . ص 244 .

إحلال التنغيم محل بعض الادوات التى تربط الاساليب فى الجمل كالاستفهام والشرط ، و التعجب.

فواعجباكم يدعى الفضل ناقص ووا أسفاكم يظهر النقص كامل

وقول المتنبى :

واحر قلباه ممن قلبه بشم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

فاستخدم الندبة ليستعطف ممدوحه ليظهر أن قلبه يحترف حبا وهياما وأن يعتل جسمه في ايجاز شديد كاشف عن موقف سيف الدولة وعظمته وقوته التي تجلت فى قلب بارد فى صيغة نغسية جاءت فى (وا) .

هذا وللتنغيم دور ليس بالهين فى فهم كثير من الاساليب التى تدل على الانفعال والتأثر وتعبر عن حالات الرضا والغضب والدهشة ،فضلا من فهم كثير من الابواب النحوية كالتوكيد والتعجب ويمكننا ملاحظة تنوع التنغيم في ارتفاع درجة نغماته بين الانخفاض والارتفاع في مثل هذه الأساليب

فعبارة التحية التي تلقى (صباح الخير)و(مساء الخير)من الرئيس إلى المرؤوس ومن الإبن إلى الأب ومن الزميل إلى الزميل ،إذا لاحظنا إلقاءها نجد أن الموقف ونوع العلاقة يلعبان دورا هاما فى تنغيم هذه التحية تسفر عنها حالات الغضب والحزن والصداقة والحب والاحترام .

كما نجد أسلوب الشرط يخضع فى كثير من قضاياه للعنصر التنغيمي ، فالسكتة التي توجد بين فعل الشرط وجزاءه تدل على وضوح نغمى يحدد المراد من الكلام لأنه تمام الفائدة فى أسلوب الشرط ،فالاسلوب دونه ناقص محتاج اليه وتختلف هذه النغمة فى أساليب الشرط من حيث الزمن الذي تستغرقه . فزمن النغمة أو السكتة الفاصلة بين فعل الشرط وجوابه المقترن بالفاء يكون أسرع إذا كان الجواب مقترنا بالفاء .

يقول زهير بن أبى سلمى :

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

من يذاكر فالنجاح حليفه

فربط الفاء يستوجب اسراعا ،كما تختلف السكتة والنغمة في أسلوب الشرط وأسلوب الاستفهام

أن التنغيم قد ادرك اجمالا عند القدماء مما جعلهم يتركون دلالات نحوية تنبئ عنه مصطلحات اتخذت معاني مختلفة للتعبير عنه مثل:

السكتة والوقفة ،والنغمة ،والتطويح ،والتطريح ،و التفخيم ،والتعظيم والترنم ،والتطريب .وهو إن لم يكن قرين الرؤية القديمة للغة العربية وفهم نحوها ففي هذا عذر يذهب عن القدماء مظنة التقصير لأننا ألفينا من كان يلمح بتواجده دون أن يصرح

أن هناك أساليب فصاحة أخرى يمكن فهمها من خلال الظاهرة الصوتية المسماة بالتنغيم كأساليب المدح والذم والاستثناء والقسم.

أن التنغيم يتحكم فى المشافهة التى هى قوام اللغة وأساس اعتمادها. ومن هنا حق للدراسين المحدثين أن ينظروا إلى هذه الظاهرة نظرة فونيمية تتعدى التركيب الظاهرى لتكون مفهومها أو فكرة يتحقق وجودها بالنطق الفعلى والأداء وهى الحقيقة التى لايمكن لاحد انكارها .ومن الأسلم ألايحاول المرء وضع قانون صارم يحدد طريقة النطق كما قال ماريوباي .





المعرفة المركزية الإسلامية

واللوغوسنتريزم الإغريقو - لاتيني

الدكتور :

عشراتي سليمان

جامعة وهران * الجزائر*

قبل حركة الإسلام الفتحية كان العالم القديم ،المتشكل من حضارات روما ،ومصر، وفارس ، والحبشة ، وسبأ ،والهند ، يرجع في ثقافته إلى معرفة مكزية إغريقو -لاتينية ...

فلقد اجتاحت الفلسفة اليونانية بلادالهلال الخصيب وماتا خمها من أقطار وامبراطوريات ، من خلال فتوح الاسكندر الكبير، حيث أضحت تعاليم افلاطون وأرسطو من أطر التفكير النخبوى المعقلن في كثير من هذه البلاد ....

وقد تعززت لتلك التعاليم وجاهتها، بعد هيمنة روما على البلاد المتوسطة ، بما فيها بلاد اليونان ، إذ تشكلت شجرة المعرفة من المنتوج الفلسفي اليوناني (أفلاطون - أرسطو) ، ومن فقاهة الرومان ، الورثة لتراث أسلافهم اليونان ، من تعاليم المسيحية، بعد أن أضحت الكنيسة اليونانية، ثم الرومانية الوصي الروحي على تعاليم المسيح ، وتشكلت أيضا من لقاحات ثقافيةظاهرة أو مضمرة تحققت لهذه المعرفة المحورية من صلتهابثقافات الأمم الأخرى البربرية ، والقبطية ، والفارسية ، والهندية والصينية ... لتتأصل معرفة مركزية إغريقو-لاتينية ، جعلت تمارس سلطتها في حقول العقلنة والمماحكات التجريدية ، بشكل مرجعي ، وبصدارة لعبت في تعزيزها عوامل التسلط، والتخضيع المادي ، الاحتلالي ، دورا لا ينكر...

لقد تعالت المعرفة الإغريقو-لاتنية ، على ماسواها من معارف الناس ، بوازع اعتدادي ، جعلها تتجاهل حتى المكتسبات الفكرية والروحية التي ظل المتنورون من مختلف الحضارات ، والأمم يرفدون بها الفكر اللوغوسنتريزم ، شرحا ،وتوسيعا وتقويما ، وتحويرا .

ولقد كان على الثقافة العربية الاسلامية أن تواجه هيمنة هذه المعرفة المركزية الإغريقو-لاتنية ، لتوطد فضاءها المدني ، والحضارى بمعرفة مؤصلة، بحيث لا تتحجم في صدفة الخصوصية ،ولا تتورم في عتو موج العمومية، بل تتوازن، وتتزن في اعتدال

يتناسب مع روح عقيدتها الوسطية .

ومن البديهي أن الخروج إلى العالمين بكتاب ناجز ، منزل ، مضامينه مفتوحة على مشاكل الأفراد والجماعات ، تتبناها بروح أخلاقية لاعرقية فيها ، جعلا الأقوام والشعوب حتى تلك التي قهرت للدخول في الحظيرة ،تلمس في الرسالة المحمولة إليها ، تخريجات جذرية وسماحة لم تعدها في تجارب الفتح ، كما عرفتها في العالم القديم ، بل لقد تهيأت الثورة على الفاتحين في بعض المناطق المفتوحة ، بفعل تمثل تعاليم الإسلام ذاتها - كما حدث في بلادالمغرب مثلا ، حينما انتفض المسلمون البربر على حكامهم ، دفعا لضيم الابتزاز الخراجي الذي كان يجعل منهم ذميين -

لقد جاء الكتاب المنزل / القرآن ، شريعة عقدية ،وفكرية مثبتة ، ومنزهة ، ومتسامية عن الوضع الانساني القاصر ، فانشغلت الجماعات ، والمجتمعات في استعاب مادته أولا بالتلقي ، ثم بالتوليد، ثم بالوضع والافتراض أو الاجتهاد في إطاره أو من خارج إطاره (كما كان شأن الزندقة مثلا) .

فالإطار القرآني (أو السنة النبوية) كان القاعدة التي سيشاد عليها صرح الثقافة العربية الاسلامية ، بطابعها العالمي المفتوح .

لقد كانت المعادلة الفكرية التي باشربها الإسلام عالمية، مكونة من :

- المحمول الأساس ---› العربي : القرآن وثقافة العرب الجاهلية ومقومها المركزي ،الشعري والخطابة

- المحمول المضاف --- العالمي : الثقافات المتعددة المحيطة بالجزيرة ، والمتداعية إليها.

فالمشهد الثقافي الذي أنجزه الفتح ،قد تمحور حول موضوع أصل ، ومحمول مجلوب ومندمج ، ولقد تحققت المركزية المعرفية ليس فقط بروح الرسالة ---› الإسلام ، ولكن بشكلها أيضا ---› اللغة العربية ، فالمعرفة المركزية الإسلامية كانت نواتها عقيدة ، إنسانية الإطار ، عربية اللسان ....

ولقد كان حتما أن تنطبع هذه المعرفة المركزية الإسلامية بخصوصيات اللسان الذي حملها .. أو الذى انصهرت فيه .

وإنه لطبيعي ، والحال هذه ، أن ترتدي معيارية اللسان إلى المعطى الشعري ، لمامثله الشعر في حياة الأميين ، من شرط تواصلي، توصيلي ، شفاهي ،تجسدت فيه على نحوما مواصفات الكتاب ، والكتابة ، بيد أن السماع كان وسيلته ، وهو ماصاغ المقول العربي ، (أو المنطوق) صياغة خطابية ، الفكر فيها حسي ، جرسي حنجري ... وليس اعتباطا أن تكون عملية تحبير المعلقات، وتعليقها ، إجراء يعقب مراسيمية الانتخاب والاقتناء التي كان السماع مظهرها الحيوي --- لإنشاد .

لقد مثل الشعر أدب الأمه وعلمها ، وزمام تاريخيتها ، وقد كان مادة ثقافتها التي استوعبت مقومات الجنس ، والحضارة الصحراوية ...

وكان الشعر تراثا مسموعا ....فاحتفاليته كانت صوتية لا حرفية ، وذاك كان شأن النص المنزل ـــ القرآن العظيم ... إذ ظل يلابس الصدور ، والأفئدة ، تتناقله الحوافظ ،وتنشره المشافهات ، ولم يودع المصحف إلا في وقت أعقب رحيل النبي(صلى الله عليه وسلم). من هنا كانت المشافهة والتوصيل الصوتي من مظاهر الخطاب العربي ، أوأقل من سمات الثقافة العربية كلية ... هذه الثقافة التي لم تباشر الحرفية إلا في خضم المفاعلة الكبرى التي تأصلت فيها عملية المركزية المعرفية في مدينة الإسلام .... فالنطق أو التلفظ يعدأصلا في المعرفة العربية ، وهذه الأصلية تستمد صبغتها ، من طبيعة المقول الشعري، المنشد / المغنى ، أو هي تطبعه بخصوصياتها الأدائية المورفوولوجية على الأحرى ، وذلك استخلاص جوهري في تشكيل المناظرة التي ننوي بناءهاونحن نشخص ملامح الثقافة الإسلامية ، أو المعرفة المركزية التي أنتجتها مدينة الإسلام.. على أنه لابد لنامن إلقاء نظرة حول ساهية الإغريقو-لاتيني :

محددات اللوغوس الاغريقولاتينيو :

ظلت المعرفة في البلاد المطلة على الحوض المتوسطي ، وفي المناطق المجاورة لها ، ترتكز ، وخلالأ آماد قبل الميلاد ، على محصلة الفكر الإغريقي - لا تيني .

لقدشكلت فلسفة أفلاطون ، وأرسطو ، وتوليداتها الأساس التمحيصي ، والتأصيلي لكل افتراض معرفي ينشد الوجاهة ، والمعقولية بين أهل الفكر ، والثقافة

في هذه البلاد .

لقد تهيأ للإغريق من خلال صفوةمعلميهم منهج تفكيري واجه الخبرة الوجودية للانسان ، بوضع التصور الفلسفي الشمولي ،بافتراضاته وتوجيهاته التي ربطت بين الغيب والواقع، واستخدمت محايثات العقل في تسديد رؤاها وفي الإجابة عن التساؤلات الجذرية التي ظلت تساور الانسان،لما جبلت عليه روحه من قلق وفضول وظمأ إلى العرفان ...

ولقد حملت الفتوح والحروب اليونانية ، مبادئ الفلسفة الاغريقية إلى البلاد التي وطئتها ، وإلى الحضارات التي تفاعلت معها ، وحين تمكنت روما من قهر بلاد اليونان، عملت على استثمار المرصود المعرفي الإغريقي، في توليدات وإضافات فكرية كان العقل اللاتيني يصنع بها صرح ثقافته الامبراطورية المتغلبة على العالم القديم يومذاك ..

لقد أضحت المسلمات المعرفية الإغريقو لاتينية قبل الميلاد ،وبعده ، مرجعية ومادة محصفة ، تعاطتها الأوساط النيرة في حضارات الشرق الوسيط ، سواء في الاسكندرية أو في حران ، أو في الرها أو أنطاكية أو نيسابور أو في ماعداها من الحواظر الواقعة تحت النفوذ في تلك العصور ،أو المحتكة به .

لقدتأسست المعرفة الاغريقولاتينية على تزاوج عقلاني شعري ، تأثل في تراث أفلاطون ، وأرسطو ، وأتباعهما ، من خلال شمولية المنظومة الفكرية التي عالجوها (فلسفة - شعر - اجتماع - فنون - سياسة - علوم ...) وازدادت أهمية هذا التراث أو قيمته المعرفية ، حينما تهيأ له من إمكانات التداول والمعالجة العملية ، والواسعة بين الأمم ، فالتقنين الروماني (الجستياني مثلا) وكذا الخطابة وسائر المهارات الفنية والأدبية الرومانية ،سواءماتم منها في الحاضرة (روما) أو ماكان ينجز في الأقاليم الخاضعة لها ، أو المتقاطعة معها ،، إنما كان يرتد ببعض مقوماته المعرفية أو المنهجية إلى المحك الأرسطي ، الذائع أوالمترسخ في المحافل التعلمية (المتنورة) ، أو المنفتحة على العقلنة . وإن تعاليم القديس البربري أغوسطين مثلا ،وهو أحداللوغوسنتريين اللاتينيين، لتتحصف بروح فكرية تتجانس مع المنطق الأرسطي ، وبأخلاقيتها المعقلنة ،

وبرؤيتها البنائية المتماسكة ..

فالتفاعل المعرفي الواسع ، والمتعددالمصادر الثقافية ، أعطى للوغوس الإغريقو-لاتيني وجاهة، إذ أضحى بخاصيته العقليةالبرهانية ، إطارايستوعب المعطيات المعرفية، ويصقلها بمنهاجه ويؤصلها لذاته ، أولا نيته الثقافية .. لقد أضحى المنطق (كما يقول هوسرل ، هو اللوغوس الذي ينتج في التاريخ) وهو ليس شيئا خارج التاريخ بما أنه خطاب- وبماأنه معنى) فهو منهج أو منظور ينظم المعرفة ، ويولدها ويهجن أجناسها، قصد تمثلها ، وابتلاعها ، أو ضمهاإلى موصود هويته الفكرية ...

لم ينبذ أفلاطون الشعر لما كان يجد له من طبيعته استغوائية، تنحرف بالانسان عن الفضيلة ،ولكن نبذه لكون الشعر يحرر في النفس قوى انفعالية وحسية ، لايتهيأ للمرء معها أن يركز عقله، وأن يفكر بموضوعية ومنطق .

وإذاكانت الكلمة الملفوظة عند أفلاطون ، هي الأثر الحسي الأوصل بالجوهر أو بالمثل، فإن الكلمة المتكوبة ، وإن ظلت رديفا للنفسي أومجرد نسخة من الأصل فإنها مع ذلك نالت اعتبارها في العرف اللوغوستري ، فافلاطون، وارسطو بخلاف سقراط أودعا فكرهما (الكتيب) إملاء ،أو تحرير ا..

والديانة الانجليةاللوغوسية (في البدء كانت الكلمة) قدجعلت من الكتاب (livre) مناط تعاليم الرب وسوف تضفي الاسطورة معنى السحري ، والكميائي ، والبلسمي على فعل الكتابة ، لما يتهيأ للكتابة ،بطبيعتها القناعية الإقناعية الغريبة ، من صفات هي ألصق بأحوال الهرمسية ، والغنوصية ، وبرموز الميثولوجيا ..

«فاللغة المكتوبة تهدف وباقتصاد ، إلى ترجمة مفاهيم حقيرة ، لكنها دقيقة ، حيث وصفها الخطي يضمن لها الفاعلية» .

وسيكون اللوغس نفسه ، في المباحث الفقه -لغوية الغربية ،المنطلق الذي تتحدد في ضوئه لتصورات اللسانية، واللغوية. فالكلمة في العرف الكلاسيكي الغربي هي دال، ومدلول وسياق ..وواضح أن التناظر العددي ، أو التفكيكي في هذا التفريع الثلاثي ، فكر الأيقونة بمحدادتها الثلاثة ، الأب ، الإبن، الروح القدس .

وحين سيختزل سوسور الماهية اللفظية في بنية ثنائية ، دال ومدلول ، فان مفهوم

الواحدية : الأب مجسد في روح الإبن أو في روح الأب ،يظل الإحالة الميتافيزيقية التي تسند على نحو لاشعوري أو شعورى تلك النظرة السوسورية .

لقد أتاح الشرط المنطقي لثقافة اللغوس أن تعوض عن جفاف تصوراتها ، أحاديتها ، بالمنزع الجدلي التقليبي الذي مكن للفكر اللوغوسنتري من أن يعدد الطرح ، وينوع محصلات الفرضية الواحدة بفضل تحوير زاوية الرؤية، وقلب المواقع أو الحدود ، خلوصا إلى النتائج ..

بل لقد أقام تحريديته على تلك الأهمية التي أعطاها للسيثولوجيا ، إذ قرأ فيها، مسلمات عقلية بنى عليها فرضياته العلمية ،وحقولا معرفية (علم النفس - الانتروبولوجيا - اللسانيات ..)

لقد مثل تراث الأسلاف (إغريق... لاتين)بالقياس إلى الفكر اللوغوسنتري ، خطايا عامرا بالتجليات، يضاهي تماما ماهي عليه تجليات الطبيعة ...لقد أعطى القدماء تأويلات ما علينا إلا أن نتقبلها ، فتراثهم هو بعد من أبعاد الطبيعة ذاتها ، إنه فضاء للتأويل فالمعرفة في المنظور اللوغوسنترى ، هي الحظور ،أو هي الهيمنة .

وأن الروح ، أو ayché التي تجسدها الكلمة Phoné ، هي القوة النافذة ، والسلطان المكين ، أو هي مظهر التسلط الذي تتميز به التعاليم الحق أو العلوية ...

وإذا كان سقراط قد أكد الشقاء الذي يعانيه اللوغوس ، حين يتمظهر في فعل الكتابة .

فلأنه كان يؤمن بجدوى المباشرالديدا كتيكية (الديالكتيكية) التي يتم عبرها إملاء الحقيقة بالخطاب الصائت وجها لوجه ...

فاللوغوس ظل يمثل تلك الحقيقة التي يمتلكها ، أو يزعم امتلاكها السفسطائيون والخطباء ، في الحضارة اليونانية ، من أجل إقرار آرائهم .. وكانت في ذات الوقت فنا وأداةً ..

لقد اتهم أغاثون سقراط ، بأنه حاول سحره ، إذ السخر السقراطي يعمل بواسطة اللوغوس ، دون آلة «فيمايخصك أنت ، فبأنك لاتختلف عنه إلا كونك تؤثر ذات التأثير بدون آلة وبكلمات لا يصاحبها شيء .

فالفا عليه التأثيرية هي التي جعلت التقاليد الإغرقية تعطي للكلمة رجاحتها ، وسيظل التمييز بين الملفوظ ، والمكتوب قائما في كل منعطف ثوري معرفي تسجله مسيرة الفكر الغربي ..

ومع النهضة وانتشارا وسائل الطبع ،كان على اللوغروس أن ينتقل إلى طور معرفي آخر ، بعد أن استنزفت الاتباعية والتأويلية المحتذية للمنطق اليقيني قواه ..لقد كان على العقل أن يدخل رحاب التجديد من أبواب الشك ، والتجريب ، وتحول الأثر المعرفي يتقصى في الاستقراء الدلالي تخريجاته فالدلالة تخلت عن وظيفة الحضور والتمثيل، لتتولى وظيفة الشغور والغياب .

لقد كان (رابلبه) يتطلع إلى العصر الذي تنعدم فيه المخطوطات والمكتوبات ، لأنه كان شغوفا بتخيل إبداع ، وآداب لاتمت بصلة إلى الأعراف الأدبية الخرافية ، وسيكون روسو بنزعته التحررية ، الفطرية من دعاة التعليم الطبيعي، التلقائي ، البعيد عن الصنعة ،النفاق ،والاستدراج الشعري ، ولم تكن الكتابة تحظى عنده بالاعتبار إلا في ضوء ما يتهيأ بها للانسان من فرص تعبيرية ، قد تكون ضرورة لاستوائه ، واكتمال شخصيته ... وسيقطع دي سوسور بزيف المكتوب إزاء الملفوظ واصطناعيته ، يقول :

«إن الكتابة تقيم بيننا وبين اللغة حجابا يمنعنا من رؤيتها كما هي ، وذلك أن الكتابة ليست ثوبا عاديا تلبسه اللغة ، بل هي قناع / خداع تتنكر فيه .

على أن الكتابة قد ظلت الشاهد الحسي على أطوار الارتقاء العقلي والمدني الذي حققه الانسان، وسجلت التقنية الخرافية في تاريخ الحضارات الكبرى الانسان ، مراحل وأشواطا تفاوت فيهاالنضج الفكري الانساني في زحفه نحو تأصيل معرفة يضحى بهاطرفا فاعلا في الكون ،وأعارها الانسان من الاهمية ما جعل قيمة المكتوب ترجح قيمة الملفوظ ،فالاثر الحرفي من حيث ارتباطه بالديني ، أو بالمنزول ، قد اكتسب صبغة القداسة..

كما أن نزعة النفاذ قد جعلت روح المكتوب تتعزز باطراد، بمايعطيها قوة الحضور ..من هنا كانت سحريتها ، أو تسلطهاوهيمنتها ... واللوغوس حين تلبس الغرافية ،

فلأنه اضطر الى أن يغطي فضاءات خرجت عن نطاق المدينة ، فالديداكتيك وأسلوب المحاورة الشفاهية الذي كان وسيلة التعليم في أثينا / المدينة ، وحواضر اليونان الأخرى، أضحى في حاجة إلى أن يتحور في صورة حرفية ، لينتهي الى آفاق أرحب، وأمم أكثر اختلافا وكان حتما أن تكون اللاتينية هي لسان اللوغوس ، اذ هي لغة الكنيسة وكان حتما أيضا أن تضحى الحرفية هي الأصل خاصة وأن اللاتينية باتت لغة الانجيل، وهكذا راح بتأثل للوغوس موصودمن الأعراف التقنية والأدائية للغة المكتوبة، فالدلالة لها هوية قائمة على دال ومدلول. وإن تمظهرات هذا الدال والمدلول هي الحقل الجمالي الذي ظلت الشكلانية ،منذ العصر الأرسطي (وتعاليمه البلاغية) الى عصر البنية ، والسيميو طيقا ،وعلم اللسانيات تباشرد ،وتعمق أسسها به ..

ومع توغل المعرفة اللسانية في التجريد والتجريب ، ظل يطفو على الموج أدباء، وفلاسفة ومفكرون يسجلون اعتراضاتهم المريرة على منطق الحتمية الذي ساق به اللوغوسنتريزم الفكر الانساني المعاصر ، في طريق سرابي لامنبع شعري فيه ،

لقد كان هيدجر يحن الى عهود الشعرية الصافية تلك التي سبقت الوغوس ، والمعرفة المنطقة ، وسعى نيتشه بيأس وخيبة الى استحداث ثغرة في سوراللغوسنتريزم الجامد ، المخدوع بمسلماته العقلية الباردة .. وسعى مالارميه ، ورامبو ، ومنترياموا ، وجويس وآخرون بأدبهم ، الى السباحة ضد التيار وراموا انشاد أدب ملفوظ مكتوب ، ومكتوب ملفوظ ...وفي المضمار الأكاديمي تتحدد اليوم نسبيا ، نزعة اختراق المشروطية اللوغوسنترية على صعيدي علم اللسانيات ، والنفس، في اتجاه يعيد الاعتبارللمعطى الانساني ، بغض النظر عن مصدره،وثقافته الأصل.. لكنها في الواقع مساع تظل محكومة بالرؤية اللوغوسنترية التي باتت آثارها نافذة في اللغة ، وفي المفاهيم ، وفي المنهج وفي الفكر على السواء..

على أن ما ينبغي إثباته ، بعد هذا الاستقرار الايبستيمي الذي وجدنا الغرب يواصف فيه جذور لوغوسه ، هو أن شبكة الانجاز المعرفي للوغوس ، والمتميزة بالتجدد ، والتطور ، قد انتقلت من مرحلة تغليب الملفوظ على المكتوب ، الى مرحلة ترسيخ سلطة المرئي ، من خلال مايمكن تسميته بالفيزيو سنتريزم visieentrismeفاقا

عراضا، أمام تنميط المتخيل الانساني بانجازاته الروحية، والحدسية والمعرفية، وتوسع من نفوذه.

لقد ترعرعت المدينة الغربية المعاصرة على ظهور المقهورين وبشرواتهم، وكذلك كانت معارفهم، التي تعود في حيز كبير من أصولها الى الميثولوجيا الشرقية، والى تعاليم الكتب السماوية، والى الثقافات القديمة..

وإن مناهج التعليم المعاصرة في مختلف البلدان، ومنظومات التشريع والفكر، والتكنولوجيا، وسائر مجالات المعرفة لتنتح من المرجعية اللوغوسنترية الغربية، وتصب فيها بانجازاتها المعتبرة، وغير المثمنة، من هنا جاز لهذه البلادأن تنادى بنظام لوغوسنتري جديد يكفل لها حقها في الانتفاع بالمعرفة، وفي تسديد خطاها ...

التواجه والتآلف:

ظهر سريعا التناغم الجدلي الجدالي بين مكونات الثقافتين العربية الاسلامية، واللغوسنترية اذ حدث مايشبه الحصر في المجال التثاقفي حيث استثنيت-الى حين- مسألة العقيدة، فلم تشملها المفاتحة الكلامية إلا في طور تال لمرحلة الفتح العكسري. أما في ماعداها من لوازم التعايش الاجتماعي، والاندماجي المدني ذات الطبيعة الثقافية والمسلكية، فقد باشرتها التسديدات والتقويمات بشكل أعطى لعملية التكيف الثقافي طابعها المدني، الايجابي، لقد جرى نوع من الاتفاق التلقائي، العملي والعاطفي بين الفاتحين والمفتوحة أوطانهم، من حيث تبادل المصالح، والمعارف تأسيسا للمجتمع المنسجم المتماسك، والمحكوم بقيم العقيدة الاسلامية. وكان طبيعيا أن تنشط العملية البيداغوجية في الاوطان المفتوحة، اذ كان تعليم العربية من المطامح التي تحقق للمسلم، وغير المسلم فهم العقيدة، وامتلاك وسيلة الاندماج في ثقافة المجتمع الجديد.

وكان على العرب المسلمين، أينما حلو، أن يباشروا مهمة تعليم مبادئ العقيدة واللسان للمجتمعات التي نزلوا بها، وأن يتعلسوامنها في ذات الوقت لغاتهاوآدابها، الأمر الذي تجسدت معه ظاهرة ثقافية، كانت معادلتها قائمة على تمازج قيمي بين تقاليد البادية، ومبادئ الاسلام من جهة، وبين آداب وأعراف البلاد المفتوحة، من جهة

أخرى . فاللوغوس كما حملت آثاره الفئات المتنورة الرومية والفارسية والقبطية ممن أسلمت أو من التي اندمجت في البيئة الاسلامية ، قد وجدنفسه فجأة يكيف منظوره، خاصة في الحقول الفكرية والمعرفية ذات الصلة بالمعتقد ، ليشكل رؤية جديدة، لوغوسها اسلامي ايماني / غيبي ..

لقد وظفت الفئات الاسلامية المتنورة المعرفة اللوغوسنترية، كمنهاج ، ومنطق ، في بناء نظرياتها ، خاصة وأن الممازجة بين الأخلاط البشرية والمدنية بما أفرزت من أعراض تفاعلية سلبية ،تجسدت في ماعرف بالشعوبية،كان يقتضي اسناد المورث الشعري الخطابي بالحصافة العقلية المعلية من شأنه وتأسيس الكينونة المعرفية/ أو الثقافية على نحويبرئهامن آثار الهجنة،أو الانحلال، في خضم جو المضارية بالقيم وبالمقومات ،الذي ازدهر في مراحل التفاعل الحضاري تلك .

وينبغي أن نشيرالى أن الجهد الأوفى في تحقيق مبادئ تلك التركيبة التي تزاوج فيها المدان التراثيان، المدد العربي الاسلامي، بعقيدته الدينية، وبمرصوداته من الاشعاروالاخبار والقيم، والمدد اللوغوسي بمنهجه الوضعي الجدلي، وبرؤيته العقلانية، وبقابليته على تمثل الافتراضات واضفاء روح المنطق عليها.. ان هذا الجهد التشكيلي ، أو الابداعي، إذا شئنا، كان في جله من نصيب المسلمين الاعاجم، اذ بفضل تفاعلهم العميق مع العقيدة الاسلامية انخرطوا في تمثل قيمها ، وفي تلوين فرضياتها ،في عقلنة تصوراتها، لقد عكسوا خلفياتهم الثقافية ،الفكرية على المادة المعرفية الحية ، التي جاءهم بها الفتح، متجاوبين مع الروح العقلية التي كانت تصدر عنها الآيات، والاحاديث المقدسة، مكيفين الممارسات التفكيرية والتعليمية مع المنطق واللوغوس، الامر الذي يسر على أهل العلم والمربين ، أن يشققوا أنواع المعارف ، سواء فيما يتعلق باللسان وعلومه : النحو- الصرف-البلاغة الخ ..أو بعلوم الشرع فقه- كلام، أو بغيرها من المواد، والفنون ، والتأصيلات العلمية، المعرفية ، وأن ينزعوا بها هذا المنزع التعليمي ، الديداكتيكي ،المعياري ،أو المرجعي.

لقد كانت منطلقات اللوغوس ،كمارأينا، تقوم على المشافهة، وعلى الجدل المنطقي، أي أنها كانت تجنح الى الفكر (التعليمي، وتسمو بالعاطفة الشعرية عن

السقوط الغوائي ، وتستخفب بالكتابة ، وبالمكتوب مالم يبررها الوازع التنويري، العلمي ، والتوصيلي،فالنفاذ الابلاغي، والتبلغي يتأكد في الكلمة المنطوقة، ولما كان اللوغوس يعطي الرجاحة للجدوى والفاعلية التي يكفلها الحضور، أوالمواجهة، كان على الخطاب المكتوب أن يتحلى بالخصوصيات التوصيلية التي تحقق له الجدوى ... من هنا كان ذلك النزوع التفنيني الذي اتسمت به معارف القدامى، اذ شملت روح التقعيد كل مجالات المعرفة حتى مجال التفكير الفلسفي منها فليس الطرح الفلسفي الا ضربا من الاستخلاص العقلي للفرضيات التي يحصفها المنطق التأملي لدى المفكر ...

لذا تمظهرت منظومة المعارف، ولاتزال، في التراث اللوغوسنترى ، في صورة قيمية ،واكتسبت صفة المعيارية ،أو المرجعية المعرفية ، التي ظل الفكر يخرج في ضوئها انجازاته الفكرية ،والعلمية ..

ولقد تضاهت مبادئ اللوغوس في أعرافها هذه مع واقع المعرفة العربية اذ كانت معرفة شعرية ، كما رأينا ،فهي بذلك معرفة ترجح الصوت الملفوظ ،على الحرف/ المكتوب أو الخبرة الحية المقولة ،أوالمروية لأنها الوسيلة الابرز التي امكن للمجتمع الأمي أن يدرج فيها معارفه ؛ وحتى سيعم استخدام التقنية الحرفية بالصورة العلمية والتعليمية التي عرفتها مدينة بني أمية، فان المحدث لم يفقد دوره في صنع المعرفة، وترويجها ، على أن الكتابة قد اضطلعت بالاولوي، أي بالمجال الديني، ولم يستوعب الحرف المادة الأدبية في اطار شمولي، كما سيكون عليه تراث الجاحظ مثلا ، الا عبر ثورة التدوين التي انطوت بها صفحة الصفاء اللغوي، وأقرت على ذلك النحو، بتمدن المجتمع العربى ، اتساع نطاق الحضارة ،مع ما يتضمنه ذلك من تغيرات عززت قيمة المكتوب .

لقد رأينا ظهور نزعة نقدية تستخف الشعر ، من منظور ديني ،في حين الفينا الاجرائية التأويلية مع ابن عباس ومن احتذاه تفتح عملية واسعة لتوظيف التراث الشعري أساسا لجملة من العلوم ، ستتأصل بها هوية مايمكن ان نسميه لوغوسنتريزم الاسلامي ...

واذا كان اللوغوس قد امتاز بالعقلنة، والمنطق وسيلة للتأصيل المعرفي، فان

الثقافة الشعرية قد بنت معرفتها على أساس شعوري... استبصاري، فوق عقلي ،وهوما جعل بعض المتنورين الاسلاميين ينزعون إلى الرؤية الشعورية ، يسندون بها مرجوحاتهم العقلية ، اعتقادا منهم بجدوى الممازجة بين الشعورى والعقلي، خصوصا في أمور العقيدة ..

فحينما يجنح مفكر مثل الاشعري عن فلسفة الاعتزال، بمنزعها العقلي فانه سيستجيب لضرب من اللوغوس الحدسي اذا صح القول ، سيجد فيه أهل السنة اطارا كلاميا لايغدو معه للعقل قوة على إثناء المقول الديني، وفق محايثات القياس النمطية بل سيكون فيه للفرضية الدينية مدلولها المستقل،المسغني عن التسويغ ، حدسي نابع من روح فطرية سليمة، أصلتها البادية في الامة الأمية ، تأصلت بها لمعرفة العربية ، اكتسبت امتيازتها وهو مانجد التنويه يترى به عند كثير من المفكرين القدامى ، خاصة منهم أولئك الذين كتب لهم أن يعيشوا أطوارا كان التفاعل الثقافي والمعرفي يعرف فيها عنفوانه .. ولنسمع إلى ابن المقفع وهو أحد ضحايا مضاعفات ذلك التفاعل الحضاري الذي عرفته مدينة الاسلام في القرن الثاني،كيف يقوم السجايا العقلية والمعرفية العربية ..

«إن العرب ليس لها أول تؤمه ، ولا كتاب يدلها ،أهل بلد قفر ، ووحشة من الانس، احتاج كل واحد منهم في وحدته الى فكره ،ونظره ،وعقله، وعلموا أن معاشهم من نبات الأرض ،فوسموا كل شيء بسمته إلى جنسه ، وعرفوا مصلحة ذلك في رطبه ويابسه ، وأوقاته وأزمنته، ومايصلح منه في الشاة والبعير ، ثم نظروا الى الزمان واختلافه، فجعلوه ربيعيا وصيفا وقيظيا وشتويا ،ثم علموا أن مشربهم من السماء ، فوضعوا لذلك الانواء، وعرفوا تغير الزمان ،فجعلوا لهم منازله من السنة ...

ليس لهم كلام إلا وهم يحاضون به على اصطناع المعروف ،ثم حفظ الجار، وبذل المال، وابتناء المحامد ،كل واحد منهم يصيب ذلك بعقله ويستخرجه بفطنته وفكرته ،فلا يتعلمون ،ولايتأدبون ،بل نحائز مؤدية وعقول عارفة ، فكذلك قلت لكم أنهم أعقل الأمم لصحة الفطرة واعتداد البنية ،وصواب الفكر ، وذكاء الفهم» ففاعلية الفطرة السليمة، في تأثيل المعرفة ، هي مزية العربي ،الذي كان له في المحيط البدوى عاملا

مساعدا على اعتماد مسلك التجريب ، والاستقراء الفطن، لتأصيل الخبرة ،وكان تفرقهم في الأرض ، وانعزال بعضهم عن بعض ،مدعاة لهذه الكدح الذهني الاختراعي الذي أجاب على الرغم من بدائيته ، وشروط الاهمية التي تحيط به، عن متطلبات حياته الرعوية أو شبه الرعوية ، لذلك وجدنا التجارب بما فيها الحكمة ....وهي الوجه العقلي ضمنها ، تتمرر عبرنطاق منظومة الفنون الشفاهية ، التي كانت قوام أدبهم بسيولة ورواج يستجيبان لما تنطوي عليه النفس العربية من شغف بالمسلمات ..

« وكل شيء للعرب فانما هو بديهة وارتجال، وكأنه الهام ، وليست هنالك معاناة ولامكابدة ، ولا احالة فكرة ، ولا استعانة ، وانما هو ان يصرف وهمه إلى الكلام ،والى رجز يوم الخصام ،أو حين يمتح على رأس بئر ،أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة ، أو المناقلة ،أو عند صراع ، أو في حرف، فما هو الا أن يصرف وهمه الى جملة المذهب، والى العمود الذي اليه يقصد، فتأتيه المعاني ارسالا، وتنثال عليه الالفاظ انثيالا، ثم لايقيده على نفسه ،ولا يدرسه أحدا من ولده »

ولو أننا قابلنا بين أطر المعرفة التي توفرت الامم المتحضرة في زمن الفتح ، بما فيها الأمة الأمية، لوجدنا كمايبين النص الآنف أن البداهة كانت مرتكز الخطاب المعرفي العربي ، اذا ان غياب الحرف ، جعل القابليات الذهنية تتأهب في شبه استنفار لاشعوري دائم ،تحسبا للطوارئ، التي كانت تجد في ظروف المعيشة القائمة على التنقل، واللا استقرار علتها .

«فهذه الفرس ورسائلها وخطبها ،ومعانيها ، وهذه يونان ورسائلها ، وخطبها وعللها وحكمها و هذه كتبها في المنطق قد جعلتها الحكماء بما تعرف السقم من الصحة، والخطأ من الصواب ، وهذه كتب الهند في حكمها، وأسرارها ،وسيرها وعللها ، فمن قرأ هذه الكتب عرف غور تلك العقول ، وغرائب تلك الحكم » .

لقد قام هذا الخبر على منطق تصنيفي ،أثبت عبر تناظراته، أنواع المعرفة التي كانت تمتازبها كل أمة من تلك الامم الحية ، هذا الامتيازات الذي لايعني أن التراث الفكرى كان يوم ذاك خاضعا لضرب من التخصص النوعي ،الحركي ،الصارم ، الذي تمتنع معه المشاركة المعرفية بين تلك الامم ، اذ القصد أن هناك ظهورا أو اشتغالا

محسوسا في هذا المجال المعرفي أو ذاك، تميزت به هذه الامة أو تلك ، دون أن يكون ذلك معدما لوجود هذا الضرب من المعرفة عينه أو ما يمت اليه بصلة ، لذي غيرها من الأمم ولو شئنا توزيع الاصناف المعرفية على الامم في ضوء النص لتحصلنا على الجدول التالي :

الأمة	امتيازها المعرفي	نمط حسب الاجناس المعرفية
الفرس	رسائلها - خطبها - الفاظها - معانيها	أدبي - بلاغي : ——— شعري
يونان	رسائلها - خطبها - عللها - حكمها في المطلق	أدبي - فكري /عقلي —— فلسفي
الهند	كتب حكمها - اسرارها - سيرها ، عللها	فكري عقلي ——— فلسفي

ويمكن أن نستنتج من هذا التفكيك ، وجود ملامح فارقة بين معارف هذه الأمم ، الى جانب ماهناك من قواسم مشتركة على مستوى النجنيس المعرفي على الأقل ،فإذا كانت الخاصية الادبية هي الظاهرةالمعرفية العامة لدى هذه الامم جميعا ، وهو أمر طبيعي ، لكون الحقل الادبي حقل انساني ، حتى انه ليجوز القول أن الإنسان هو الحيوان المبدع ، فانناوجدنا الميزة العقلية أوالفلسفية كانت من نصيب أمتي اليونان، والهند اذهما أمتا التعليل، والحكمة ،أوهما أمتا الاشتغلال العقلي المنهج ..

على أن هذه الخصوصية يمكن آن تلمس لدى الفرس أيضا ، إذ أن الدرس البلاغي، وتفكيك بنية الخطاب الى لفظ ،ومعنى، أو أن النظر الى المقول على أنه شكل ومضمون ، أو جمالية ، فكر، لهوطور تحليلي يدل على قيام فلسفة اجرائية ،نقدية على الاقل ..

ويبقي لنا فارق يمكن أن تتميز به أمة الهند ، هو الفارق الروحي الذي تحيل عليه دلالة ---› أسرارها ،

فالتعاليم المعبدية الهندية بروحانيتها ، ورياضتها ، حفلت بالاسرار الروحية التي انطبعت تجلياتها في طقوس العبادة ، والفن بالخصوص ،كما أن هناك مائزا ثانيا تفيدنا به دلالة ---› سيرها ، إذ أن سيرة الانسان ، حين تخلّد ،فلكي تلهم الوازع الاخلاقي في الانسان ، ومن هنا يمكننا أن نقول إن المعرفة في القديم ،كانت بسبب

محدودية وسائط البث والتوصيل، تنزع بين الأمم هذا المنزع المرجعي الذي تباينت بموجبه بعض المحاصيل المعرفية عند الامم ،اذ أن المنتوج المعرفي لم يكن يلقى الروح الفوري ،والفعال ، كي يحقق مشاعيته في عقول الناس ،هوما اتاح لمنجزات الامم أن تحقق لها شبه توسيم معرفي يميزها عن الغير ،حتى اذا تأتى لثقافة ما ، أن تزاوج ثقافة أوثقافات أخرى ، حدث بينها التلاقح ، والتفاعل تتولد عندئذ نتاج من المعرفة خليط، هجين .وسيرث ، بطبيعة الحال،خصوصيات شروطه ، على نحو من الانتخاب العضوي، والحيوي التأصيلي ...

مثلما حدث للمعرفة اللوغوسية في غشيانهالأرجاء من الشرق، وافريقيا، بفعل التأثير المباشر وغير المباشر المادي ، والأدبي ، اذ طبعت ثقافة اللوغوس على نحو قليل أو كثير ، الفكرالتعليمي ، المعرفي ، وأورثته شيئامن خصوصيتها المنطقية ، بما في ذلك الثقافة الشعرية العربية ، مع ماساندها من محمول العقيدة الاسلامية :لقد كان على تفاعل الروحيتين أن ينجب سلالته المعرفية الخصوصية ، برجاحةثقافية اسلامية ، هي ماسيكون معرفة مركزية اسلامية بديلة للفكر الاغريقو-لاتيني الذي ظل الى ذلك العصر يهيمن ، ويستوعب فكر وثقافات العالمين .

لابد لنا الآن أن نستجلي المواصفات البارزة التي تميز الذهنية التوليدية العربية ، تلك الذهنية التي صدرت عنها القيم المعرفية العربية ، والتي حملت سماتها بكل تأكيد، لقد رأينا في نص ابن المقفع أن الشرط الارتجالي البداهي ، المتمرس هو منطلق الفعل المعرفي العربي تأسيساوتوصيلا .

«ان العرب ليس لها أول تؤمه ، ولاكتاب يدلها ..»

فالعميدية هنا تمس المرجعية ليس لها أول تؤمه ——— تحيل عليه.. وتمس الحرفية ، بوصفها تقنية عقلية تستوعب المعرفة وتختزنها .. على أن هذا الإعدام للإحالة ، وللوسيلة الحافظة ، و الناقلة ، لا يعني تعطيل الفكر ، أوانحباس الفاعلية المعرفية ، ولكن يعني اقتضاء فواعل انتاجية أخرى ،تضطلع بالشرط المعرفي . يحددها النص في

« .. فكره - ونظره - وعقله .. »

فهذه المعاني رغم تباينها التحديدي الا أنهاتكتسب دلالة ايمائية مشتركة ، تفيد معني الإدراك ، والاستيعاب الذهني الواعي .. فالعزلة والتوحد ، أو البداوة ، حرمت العربي من الإحالة ، والنقييد الحرفي ، ولكنها لم تحرمه من تسخير مداركه : فكره ـ نظر ـ وعقله ـ في صنع معرفته الشعورية ،وتوثيقها ، وذلك من خلال المباشرة الحية التي استحالت معطيات تجربيها ، في مداركهم ، إلى علم ، وتجريد ، وتعيين:

« .. علموا أن معاشهم من نبات الأرض ، فوسموا .. »

المنطق الذهني	المنطق التجريدي
الإدراكـــــي	التعيـــــــيني

لقد تراكمت المعرفة لديهم عن طريق الاستكشاف الذاتي المبني على الملاحظة والنظر ، والوضع ، وكلها شروط اجرائية ينتظمها سياق التأثيل المعرفي الذي يستند على المواضعة والتحديد الشفاهيين.

« ثم علموا أن مشروبهم من السماء، فوضعوا لذلك الأنواء ، وعرفوا تغيير الزمان فجعلوا له منازل من السنة .. »

فالعربي بشرطه البدوي، يعد ، كما يعبر النص ، مثلا جليا للعصامية المعرفية ، إنه un super Autodidacte ، إذ أهلته بيئته لأن يستوعب فرضيات الحياة والمعاش بما امتازبه من «صحة الفطرة ،واعتدال البنية ، وصواب الفكر ،وذكاء الفهم».

«كل واحد منهم يصيب ذلك بعقله ، ويستخرجه بفطنته،وفكرته، فلايتعلمون ، ولايتأدبون بل نحائز مؤدية و عقول عارفة» .

ويمكننا الآن إحصاء جملة المواصفات التي تميزت بها المعرفة العربية، كما تحددت من خلال إفادات النصين اللذين أوردنا هما سابقا ..

فالنص الأول يقرر مايلي :

- انعدام الأوليــة المعرفية لــدى العرب ، وكذلك الكتـاب الموجه لهم ..
- انعزلوا ، فاستهدوا - كل على حدة - أفكارهم - ونظرهم ، وعقولهم ..
- علموا - بالملاحظة ، وعرفوا بالتعود ،والتحربة - فوضعوا الحدود ،ووسموا الأشياء.
- استوعبوا عناصر محيطهم وشروط معاشهم ،ووجودهم بتعقل الظواهر ، والتفطن

لمسبباتها ، مستخدمين الفكر الحدسي ، دون أن يكون لهم تعليم،ولا تربية مدنية ، شأن الأمم المتحضرة ، بل هي قابليات مهيأة لاسترشاد بالاشارة ، والاستهداء، بالحس لصحة الفطرة وذكاء الفهم ،وصواب الفكر ..

وأما النص الثاني فإنه يقرر أن البديهية ، والارتجال هما أساس الاستجابة ، والتكيف ، والتعامل عند العربي ، فتمرسه الوجداني والفعلي اكتسبه هذه الطلاقة في مباشرة الوقائع ، والاحداث ، وجعل من خطابه مظهرا قوليا ، وجماليا لاتشرطه الصنعة، ولكن المقول يتأتي عفوا بحكم القابلية ،والتعود .. كما يقرر النص أيضا ، أمية العرب ،وبعدهم عن عرف التقييد (الكتابى) ..

إن مايمكن استخلاصه من هذا ، هو تميز العربي بعقلية شفوية ،عمقت في الفرد العربي ملكات البداهة ، والحكم العقلي الشعوري ، فكان الارتجال أو الوضع مجالا ابداعيا مناطا بالفرد ،وبالجماعات على سواء . فالفرد البدوى من خلال معطيات حياته، يغدو في ذات الوقت مؤسسة خلق ،وتوصيل وانتقاء ، وهي صفات تهيئ العقل البشري لأن يتقبل مخاضات التمدن ،بلا كبير عناء ، وهو ما تحقق للعرب ، ما أن جاءهم القرآن ، اذ سرعان ما امتلكت به كتابها ،وحرفيتها ، وعقليتها المفكرة ، فالمنطق الشعري تفاعل مع المنطق القرآني وخرجامعا ليتلاقحا مع المنطق اللوغوسي ، عبر ملحمة الفتح الكبرى ..ولقد كان طبيعيا أن يرتقى القرآن بهذه القابلية العربية الاوتوداكتيكية لتستوعب المعرفة الانسانية كما ستنتهي اليه في مرحلة الفتح ومباشرة طورالعالمية . وكان المشغل المعرفي الذي تركز أول الامر على جمع المادة القرآنية ثم النبوية ، وجها متطورا باشرت به العقلية الأمية مرحلة تنويرية ، ربما كانت غاياتها العالمية الكامنة ، تغيب عن مسلمي تلك الحقبة .. وحين سيبادرالمجتمع البربري- وهو موطن اسلامي مفتوح ، وأمي الثقافة - من خلال متنوريه الاسلاميين ، الى وضع أول تفسير للقرآن فانما يعني ذلك أن هناك انغماسا معرفيا جديدا تهيأ للبشرية بمختلف تراتباتها الحضارية ،ووضع بين يديها من شروط التفعيل الفكرى ، والعقلي ،ما سينهض بالقيمة المعرفية لديها ، تصورا ، وإدراكا ، وانجازا، على نحو يتماشى وروح ذلك التفعيل : القرآن ..

وإن أهمية واقعة مثل هذه لتكمن في تلك الاستجابة الحبوبة التي تتلقى بها الشعوب والجماعات المعطى المعرفي ، حين تلمس فيه روح تتآلف مع ما يعتلج في ضميرها من نزوعات للخير والسمو و الحياة الفاضلة .

لقد كانت الثقافة اللوغوسية ، بما مازجها من شرط ديني ، حاضرة في المجتمع البربري تحت الحكم الروماني ، واستطاعت أن تتبرز من خلال فكر نخبة كان رمزها القديس/ أوغسطين/ بيد أن الاكتناف اللوغوسي ظل محدودا بمحدودية الثقافة اللاتينية، التي كانت ثقافة المستعمر ، لكن الفتح سيدفع بالثقافة العربية الاسلامية في الاوساط البربرية من خلال الدعوة ، والتلقين ، الامر الذي سيمكن العربية بوصفها لغةالدين الجديد، من أن تكون الحامل الرئيسي للمعرفة في ثقافة المجتمع البربري ، بكل ترسبات هذه الثقافة الوثنية ، واللوغوسية ، وغيرها، مضفية عليها روحا جديدة ستندمج بها في المركزية المعرفية الاسلامية التي سيكون لوغوسترينيزم عالمي ، خلال عصور الازدهار الحضاري العربي الاسلامي.

لقد كان هذا شأن العربية حيث ماحلت ، اذا كان عليها أن تترشح في أغلب البلاد المفتوحة إلى هذا الدورالتنويري الذى اكتسبت به صبغة الامتياز (فضلا عن القداسة)، والذى كان قبل الفتح ، من نصيب لغة اللوغوس، الاغريقية ، اللاتينية ، بل وحتى من نصيب تلك اللغات المحلية مثل السوريانية ، والآرامية ، والفهلوية ،والقبطية .. التي أهلها تبنيها للعقيدة المسيحية ، وللفكر الاغريقي (وهما عماد اللوغوس) أن تكون لغات حية ، ووسيطا مهمافي عمليات النقل المعرفي ، التي ستباشراه لعربية ، حين ستدعوها الضرورة الحيوية الى الاغتناء المعرفي ، تجذيرا لصفة الامتياز ،وترسيخا للدور التنويري الذي بات لها ، باعتبارها لغة المعرفانية الاسلامية الظاهرة على غيرها من لغات الوسيط ، بفعل رجحة حضارتها ..

المنـزلق اللـوغوسي

كـان على العربيـة أن تسـتوعب على مسـتوى التـعبيـر ، والتـمثل ، الأحـوال الاجتماعية والفكرية المستتبة في الاوساط المفتوحة ، اذ أن الفتح وضع العربية موضع المحاور لمدنيات مختلفة في وقت واحد ،وهو ماخرج بها من النطاق القومي البدوى، الى نطاق العالمية .ذلك لأنها أضحت لغة التعبير والسيادة ، والمعاصرة . فالطوائف كانت تقبل على تعلمها لتتلقى قيمه و لتلقي اليها بقيمها أيضا . ،و مثلما ورث العرب الفاتحون هياكل الدول التي فتحوها ونظمها ، وأعرافها ، ورثت العربية المفاهيم ، والمعاني ، والتصورات التي كانت تشكل البنى الثقافة والمعرفية ،لتلك المجتمعات ..

وكان طبيعيا أن تفاعل العربية ، من حيث هي لغة العلم (الديني ،والمدني) مع المنظومات المعرفية التي كانت تحكم فكر وثقافة البلاد المفتوحة ...وخاصة منها (سوريا - مصر - العراق) فكان حتماأن تتلاقى مع اللوغوسنترية التي كانت آثارها بادية في الشرط المعرفي ، لا هوتا،وفلسفة ، وأدب وحكمة ، وتعاليم ....،كان طبيعيا أيضا أن تتأثر ثقافة الشعر باللوغوسنترية ، ذلك لأن صلابة التأسيس المنطقي التي يمتاز بها الطرح الفكري اللوغوسنترى والاحالات المعرفية العتيدة التي كانت تسندها ، قياسا بالحدسية الشعرية العربية ، زيادة على الوجاهة المتزايدة التي مافتئ المدرسون والباحثون اللوغوسنتريون ، تراجمة وأطباء ، وكتابا يوطدون بها أركانهاكل ذلك كان يتجه بالبحث العلمي ، والتعليمي اتجاها لوغوسنتريا ، ظهرت بمقنضاه فنون أدبية ، وعلى رأسها النثر التعليمي والفني ،و الفكر ي تحولا بالذهنية الشعرية الوجدانية ، الى طور التعقل أو التفكيير المنهجي .

وقد سلخت العربية أزمنة عدة في عملية التحصف العقلي ، والتجهز بالمادة المفاهمية الواسعة ، من أجل أن يستوى الخطاب العربي ويتمهر في استيعاب المعطيات الفكرية والمنطقية ، والتوصيلية الجديدة ، وأن يؤديها على نحو ناضج ..

وربما كانت هناك مجالات معرفية أبدت فيها العربية قدرة فورية على التكيف ، واكتسبت رهافة أودقة في تحديد الحدود ،و في السك الاصطلاحي ،وفي ضبط التعابير والمعاني بصورة توسعت معهاأفانين الخطاب العربي ،وتعددت مناحيه ...ولعل ذلك كان

في المجالات التعليمية أو الاستنباطية . أسبق..

وإذا كانت رسائل التوجيه التى كان الرسول (ص)ثم الخلفاء الراشدون من بعده، ويوجهونها إلى مرؤوسيهم ، أوإلى القادة ، والمتعاملين السياسيين الأجانب ، وإلى وغيرهم ، تمثل مادة خطابية وسياسية تتعلق بشؤون الأمة ،وبفن التسيير ، تمدد بها نطاق اللغة والثقافة العربية نحو آفاق اجتماعية ومدنية جديدة ، فقد كان هذا التوسع لا يفتأ يخترق حدودا معرفية أخرى ، سواء في ما يتعلق بالمدنيات ، أو بالعقليات أو بغيرها... وستكون تجربة الكتاب والتراجمة حقلا مهما لاختبار طاقات العربية التمثلية، وسيكون انتاجهم مددا يزدهر به النثر العربي ، هذا النثر الذي كان يحمل الاثر المعرفي اللوغوسنتري ، بطبيعة تفكير الكتاب أنفسهم ،كما ينعكس ذلك في أدب ابن المقفع ،وفي رسائل عبد الحميدالكاتب ، وفي صحيفة بشر بن المعتمر ، وفي آثار كثيرة كانت مادة تثقيفية للأمة ...

بل إن أدبا مثل أدب الجاحظ ليعد المنحى اللوغرسنتري جليا فيه ، اذا اعتبرنا الاطلاع البين لهذا الكاتب على الثقافات المدنية التي مازجت الثقافة العربية ، في عصري بني أمية وبني العباس ،وإنك لتجد المنزع السفسطائي ظاهرافي كثير من رسائله .. على الرغم من تأصل ثقافته التراثية ، الأدبية .

ولقد كانت طبيعة المتكلمين تعكس من خلال منهجهاالتفكيري ، تأثرا واضحا باللوغوسنتريزم اذكان المنطق وسيلة مدافعة وبناء ، ينافح به هؤلاء عن قيم الهدم التي كان الوضعيون يتصدون بها للمقومات ..

بل إن المعتزلة أنفسهم ، وهم أصحاب المبدأ العقلي ،كانوا،فيما يرى بعضهم طليعة واجهت بها السنة مخاطر الطعن التي كانت تتهددالإسلام ، بصفته لوغوسنتريزم جديدا كما تصوروه.

وإن المواجهة بين من سموا بالزنادقة ،وبين خصومهم من المنافحين عن العقيدة كانت تعكس من بعض الوجوه ،المفاعلة السلبية بين اللوغوسنتريزم الوثني،والمعرفة المركزية الاسلامية ،هذه المفاعلة التي سنجدها تأخذ وجها توفيقا، في سائر ماكان يتولد من فكرة ، وأدب ، وفنون ، فيما عبرت عنه الطبوع المعمارية ، والجمالية المختلفة ،

من أشكال تكاملت فيه عناصرالهويه الحضارية للأمه الاسلامية ..

لقدظل فن التجسيم مثلا ، ملغى من المنظومة الابداعية الاسلامية ، ولم يتعاطه الابداعيون التشكيليون الاسلاميون، إلا بصورة انفرادية محدودة ، وذلك بفعل تأثير فيم العقيدة ، الأمر الذي شكل محددا فارقا من محددات المعرفة المركزية الاسلامية بابنت به ، على صعيد الابداعية ،اللوغوسنتريزم الوثني ..

واذا كان التوافق المعرفي بين اللوغوسنتريزمين قد تحقق على نحوايجابي ، في آثار الفلاسفة المسلمين جملة ،فانه قد يكون في حقل الأدبية قد وجد في فكر حازم القرطاجني ،من خلال كتابه المنهاج ، اطارا تمثيل سعى فيه الى أن يسدد الشعرية العربية ، بمنظار لوغوسنتريزي إغريقي،متفاعل مع روح المعرفة المركزية الاسلامية كما تمثلتها عقلية تلك العصور ..



إحـــالات :

1 - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة دار موفم للنشر 1989 .

2 - ابن جني : الخصائص ، دار الهدى للطباعة و النشر - بيروت - ط2 ،

3 - ابو حامد الغزالي : معيار العلم ، دار الأندلس - بيروت - ط 3 ، 1981 .

4 - ارسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، لبنان ، ط 3 ، 1973 .

5 - بلاشيــر : تاريخ الأدب العـربي ، د. ابراهيم الكيلاني ، ديوان المطبـوعـات الجامعية ، الجزائر 1988 .

6 - الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات محمد الداية، بيروت ، ط 3 ، 1969 .

7 - د . جميل صليبة : من أفلاطون إلى ابن سينا ، دار الأندلس ، ط 3 ، 1939 .

8 - حسني زينة : العقل عند المعتزلة، دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط1، 1978 .

9 - طه عبد الرحمن : نظام العالم العلمي - التقني - ط 3 ، 1983 .

10 - مالك بن نبي : الظاهرة القرآنية ، ترجمة - عبد الصابور شاهين - دار الفكر ط3 1966 .

11 - الفارابي : كتاب تحصيل السعادة ، تحقيق - جعفر آل ياسين - دار الأندلس ، بيروت ، ط 3 ، 1983 .

12 - هاملطون جب : ترجمة د . احسـان عبـاس وآخرين ، دراسـات في حضـارة الإسلام، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1979 .

13 - ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، دار احياء التراث العربي - بيروت - .

14 - J . lerédc : A la recherche de la réalite perdue colloque de washignton E : Albin michel S.A 1985 :

15 - J . Derrida : l'ecriture et la difference , Seuil 1967

16 - M . Foucault : les mots et les choses, Gallimard , 1966



مفهوم الصورة الشعرية قديما

الدكتور :

الأخضر عيكوس

جامعة قسنطينة * الجزائر *

إضـــاءة :

هذا فصل من بحث أعددته لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم ، أتحدث فيه عن مفهوم الصورة الشعرية وأنواعها المختلفة ، مبينا أهميتها بالنسبة للشاعر ، ووظيفتها الفنية بالنسبة للقصيدة التي لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيرية ينشؤها خيال الشاعر ، تتعاون مع بقية الملكات الأخرى منفعلا بمثير أو مستجيبا لموقف ، أو معبرا عن إحساس نفسي غامض !

أقـول منذ البدء :

لقد تفطن النقاد البلاغيون العرب القدامى الى أهمية الصورة الشعرية وركزوا على دراستها عند فحول الشعراء ، ولاحظوا تلك الإثارة اللافتة التي تحدثها في نفس المتلقي ، وقرنوا هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة أو المتعة الفنية التي تجعل المتلقي يستجيب عاطفيًا لتلك المشاعر أو الأحاسيس التي ضمنها الشاعر صورته الشعرية المبتدعة : كما لاحظ هؤلاء النقاد تلك الصلة التي تربط بين الصورة و الشعر؛ حيث تنبهوا الى أن الصورة الشعرية هي احدى خصائص الشعر النوعية التي تميزه عن بقية الفنون القولية الأخرى (1).

وقد بحثوا عن الصورة في كل تعبير شعري جميل ؛ ولم يحصروا دراستهم لها في الانماط البيانية الشائعة من تشبيه واستعارة ، وكناية ، ولكنهم تعدوها الى أنواع البديع المختلفة من جناس وطباق وتورية وغلوّ ومبالغة وغيرها من أساليب البديع المتنوعة ؛ وإن كان اهتمامهم أكثر بفن التشبيه ، ولعلهم عدّوا الشاعر شاعرا ، لقدرته على الإتيان بالتشبيه الحسي الدقيق الذي يقلب السمع بصرا ويؤلف بين الأشياء المتباعدة ، ويطابق بين طرفي التشبيه ويقارب بينهما حتى لكأن المشبه به هو المشبه نفسه على حد تعبيرهم ؛

---

1 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . د. جابر احمد عصفور دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1974 ص 8 .

ولم يكونوا ليعنوا كل هذه العناية بالتشبيه في الدرجة الأولى و الإستعارة في الدرجة الثانية إلا لما فيهما من خيال شعري مثير سواء شعروا بذلك أم لم يشعروا .

وقد ذكروا لفظة « صورة » وإن لم يكونوا يعرفونها بالمصطلح النقدي الحديث ... وهي تعني عندهم « الشكل » . ويقترن لفظ الصورة « بالهيولي » التي تعني « المادة » (1) ، وهو مفهوم فلسفي للصورة وصل الى علماء البلاغة - كما هو معروف - مع الفلسفة اليونانية ، ولهذا فهم عندما يلفظون كلمة « صورة » إنما يعنون بها هذا المفهوم بالذات : وهو مفهوم - كما نرى - ضيق ومحدود ، لأنه يشترط في الصورة أن تكون شكلا ومادة وحجما يشغل حيزا في المكان ، والصورة التي تشغل حيزا في المكان لا تكون في الواقع إلا نحتا ، ومن ثم لم يجدالنقاد فائدة في الكلام عن شيء اسمه « صورة » لأن هذه الكلمة ارتبطت في أذهانهم بفكرة التجسيم أو التمثيل ، وهي فكرة نبذها الإسلام لأسباب دينية : ثم هم لم يتحدثوا عن الصورة الشعرية لأنهم لم ينتبهوا بعد الى قيمة الخيال الشعري بإعتباره ملكة تتصرف في خلق الصورة التي هي نتاج هذا الخيال : بل إنهم فطنوا إليه ولكنهم - كما أسلفنا القول كانوا متأثيرين بنظرة الفلاسفة المسلمين الذي « عدّوا التخييل نتاجا لمستويات دنيا في النفس قائله ، واستغلالا لمستويات دنيا في نفس متلقيه » (2).

ولا يخفى ما كان لكتاب الخطابة لأرسطو من تأثير سيء على علماء البلاغة وذلك لسيطرته المنطقية التي تفنّن البلاغيون في تطبيقها حين أنشغلوا « بالإصطلاحات و التعبيرات البلاغية ... عن الإدراك العام للنظريات النقديه التي ضمّنها أرسطو كتابه « فن الشعر » الذي لم يستطع هؤلاء الإفادة منه لسوء ترجمته من ناحية ،وكونه يعالج ضروبا من الشعر لم يعرفها العرب هي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم » . (3).

---

1 - الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري -دراسة في أصوله وتطورها - د. على البطل ط 2 ،دار الاندلس ، ، 1981 ص 15 (هامش).

2 - نفسه ، ص 17.

3 - نفسه، الصفحة نفسها.

ولكن الجهد الذي بذلوه في كل ذلك لم يكن ليذهب سدى ، وليس من حقنا أن ننتقص من قيمة أسلافنا في مجال الدراسات الفنّية .. وسنعرف بعد قليل أن كثيرا من الأمور الفنية و النقدية التي تقال حول الصّورة الشعرية الحديثة نجد نقدنا العربي القديم قد أشار إليها وعلّم عليها !

صحيح ، لم تكن الصورة الشعرية معروفة لديهم بالمفهوم المعاصر ، ولكن حديثهم عن الصورة البيانية تشبيهية كانت أو استعارية أو كنائية ،كان فيه كثير من اللمحات الفنية التي لا تستغني عنها الصورة الشعرية المعاصرة ... ولم نطل ؟ ...ألم يسبق ابن عربي الروما نتكيين في حديثه عن حسية الصورة ، وعن أهمية الخيال باعتباره أعظم قوّة خلقها الله (1) ... فهل ما قاله كولريدج عن الخيال يلغي ما قاله ابن عربي ؟.. كلا...ّ ! بل إن كولريدج و الرمانتيكيين يلتقون مع ابن عربي في نظرتهم الى الخيال ؛ وليس ابن عربي هو الذي يلتقي معهم كما يقول بعض الدّارسين (2).

- الصورة الشعرية وعلوم البلاغة :

ويقسم البلاغيون علم البلاغة الذي يهتم بالصورة الى ثلاثة أقسام :

قسم يختصّ بدراسة المعاني ويبحث في « كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال حتى يكون وفق الغرض الذي سبق إليه . »(3).

وقسم يختص بدراسة « البيان » وهو « علم يستطاع بمعرفته إبراز المعنى الواحد في صورة مختلفة ، وتراكيب متفاوتة في وضوح الدلالة مع مطابقة كل منهما مقتضى الحال » (4).

وقسم ثالث يختص بدراسة البديع ، ويبحث في « الوجوه و المزايا التي تكسب الكلام حسنا وقبولا بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال التي يورد فيها ، ووضوح الدلالة

---

1 - نقلا عن د. محمود قاسم الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ،مطابع سجل العرب، القاهرة ، د . ت ص 01 .

2 - الصورة في الشعر العربي حتى آخرالقرن الهجري .. ص 20.

3 - علوم البلاغة ،أحمد مصطفي المراغي ط 1 ، دار الكتب العلمية ببروت 1982 ، ص 48 .

4 - نفسه ، ص 245 .

على ماعرفت في العلمين السابقين » (1).

وربّما جمعت هذه العلوم الثلاثة تحت اسم واحد هو علم البيان » الذي يعرّفه الجاحظ بقوله إنّه « إسم جامع لكل ما كشف لك المعنى » (2).

أوهو « ترجمان القلوب وصقيل العقول » (3) كما قال ابن المعتز.

ونحن نلاحظ أن هذه الأقسام الثلاثة وإن اختلفت في الزاوية التي تنظر منها الى بلاغة الكلام تلتقي في عبارة أساسية وفكرة مشتركة وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ وهذة النقطة مهمة جدا لأن الكلام إذا طابق مقتضى الحال بلغ المتكلم من المخاطب غاية ما يريد ، ووقع كلامه لديه « موقع الماء من ذي الغلة الصّادي » (4) وهذايعني أن الكلام البليغ سيؤثر في نفس المتلقي مثلما تفعل الصورة الشعرية تماما ، وأما الأساليب التي تمكّن الشاعر من صياغة صوره الشعرية فكثيرة ومتنوعة ، وهي لا ترجع الى علم البيان وحده ، بل ترجع الى علمي المعاني و البديع أيضا .

ومن هنا فان دراستنا للصورة الشعرية من خلال ما يقدمه لنا علم البيان من وسائل وأدوات فنية سيكون أقل خصوبة بخلاف لو أننا اعتمدنا جميع المعطيات النقدية و الفنية الأخرى التي يقدمها لنا كلّ من علم المعاني وعلم البديع .

ألم نقل إن البيان يشمل جميع هذه العلوم ؟ ...

إن الصوة الشعرية فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال ! ... وهذه العناصر لا تنتمي كلّها الى قسم البيان الذي هو أحد أقسام البلاغة الثلاثة كما درج على ذلك البلاغيون في تقسيمهم البلاغة الى معاني وبيان وبديع ؛ بل إن الحال أو المقام « الذي هو يدعو المتكلم الى ايراد خصوصية في التركيب » (5).

و المقتضى الذي « هو الصورة المخصوصة التي تورد عليها العبارة » (6)

---

1 - نفسه ، ص 379
2 - نفسه ، ص 47
3 - نفسه ، الصفحة نفسها .
4 - نفسه ، ص 45
5 - نفسه ، ص 41
6 - نفسه ، ص 42

ومقتضى الحال الذي هو « إيراد الكلام على تلك الصورة » (1) كل هذه الأمور إنما ينفرد بها علم المعاني (2)، ثم إن وجوه تحسين الكلام وتجميله بالإعتماد على اللغة في ذاتها من طباق وجناس وتورية وتكافؤ ، وتضاد ، ومشاكلة ومزاوجة ، ومبالغة بأنواعها من تبليغ وإغراق، وغلو ... كل هذه الأساليب وأساليب أخرى غيرها إنما يختص بها علم البديع (3).

وإن المتتبع لما تطرحه هذه الفنون من معطيات نقدية وفنية سيدرك أن النقاد والبلاغيين قد درسوا الصورة الشعرية وافية ؛ وأنهم ألموا بمواطن الجمال فيها ، واستنبطوا كثيرا من خصائصها الفنية، ووضعوا لها المصطلحات النقدية والبلاغية الدقيقة .

ومن هنا فإن اتهامنا للنقد القديم بأنه « قد قصر الصورة على التشبيه و الإستعارة » (4) سوف لن يجد أي تبرير إذا ما رجعنا الى الانجازات الهائلة التي قام لها هؤلاء النقاد في مجال الدراسات البلاغية بأقسامها المختلفة السالفة الذكر .

ولابأس من الإستشهاد في هذا المقام ببيتين للصمة بن عبد الله القشيري ، يصور فيهما ما ألمّ به من حُزْن وما انتاب قلبه من جزع ، وهو يودع بلده العزيز عليه « نجد » بعرارها الطيب الرائحة :

أقولُ لصاحبي والعيس تهوي ... بنا بين المُنيفة فالضمار

تمتّعْ من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار

ففي هذه الصورة الشعرية ما يسميه البلاغيون « التصدير » أو « رد العجز على الصّدر » ، و التصدير في الشعر هو أن يكون أحد اللفظين المكررين « في آخر البيت و الآخر في صدر المصراع الأول أو في حشوه ، أو في آخره ، أو في صدر المصراع الثاني »(5)، وهو خاصية بديعية ، يقوم « جمال الصورة عليها ولا يقوم على

1 - نفسه ،الصفحة نفسها
2 - نفسه ، ص 47.
3 - نفسه ، ص 379 وما بعدها.
4 - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.. ص25 .
5 - علوم البلاغة ، ص 426 .

شـــيئ آخر » لأن البيتــين يخـلوان مـن أي مجـاز ، ولبـس فيـهمـا تشبيـه أو إستعـارة أو كنـايـة .

و الحقيقة أن البيتين يشكلان فعلا صورة شعرية معبرة ومثيرة لأنفعال ، تقوم فيها اللغة وحدها بامتصاص أحاسيس الشاعر الحزينة لأنه سيفارق بعد قليل أهله وبلاده التي أحبَّ أزهارها وألف رائحة عرارها ، كما أن تكرار كلمة « عرار » وانتشار حرف العين وشيوعه لمايصور حقيقة اللوعة والألم اللذين أحسهما الشاعر في مثل هذه الحال أو هذا المقام الذي فرض عليه أن يورد مثل هذا التركيب ضمن هذه الصورة المخصوصة التي أقتضاها الحال أو الموقف الشُعوري الذي أحسه الشاعر : وإن كان مقتضي الحال أو الحال نفسها التي يتحدث عنها البلاغيون إنما هي حال المتلقي ، وليس حال الشاعر ،وتجدر الاشارة هنا إلى أن علماء البلاغة قد اهتموا في أثناء دراستهم لطبيعة التخيل الشعري لما يمكن أن يسمى سيكولوجية المتلقي ، وأهملوا تماما سيكولوجيا المبدع بعالمه الداخلي ، ومايعتلج فيه من عواطف ، ويضطرب من إنفعالات لا يستطيع اكتشافها الا من خلال المقابل الموضوعي الذي يخلقه الشاعر لتلك العواطف أو الإنفعالات أو لأي حالة أخرى من حالات الشعور [1].

وهـــذا المقابل الموضـــوعي هو الصـــورة الشـــعرية ذاتيهـــا التي لا يمكن فصل شكلها الذي هـــو « مادتها » عن مضمـــونها الذي هو « روحها »

صحيـــح أن البلاغيين لم يرعوا الـــبعد النفســي الذي تتضمنه الصورة الشعرية ، واهتموا بالناحية الشكلية الخارجية حـتى لكـأنما الصـــورة ليســت سوى ظلّ للعالم الخارجي ، ولكـــنهم رغـــم ذلك ، وضعوا أيديهم علـــى كثير من مواطن الإشارة و الجمال فيما درسوه من صور ونصوص شعرية .

فالمبرد مثلا يبد من خلال الصورة الشعرية التي انتقاها لتوبة بن الحمير صاحب ذوق فني معتبر ، ولكنه لم يزد في التعليق عليها أن قال : « وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار » [2] والصورة تتكون من مجموعة أبيات مثيرة تشكل

1 - فلســـفة الفن في الفكر المعاصر ،د . زكريـــا إبـــراهيم ، مكتبة مصر الفجالة ،القاهرة 1966،ص 376 .

2 - الكامل لابي العباس محمد بن يزيد المبرّد ، عارضه بأصوله ، وعلـــق عليه محمود آبوالفضل إبراهيم ، دارالنهضة مصر للطبـــاعة وللـــنشر القاهرة ،د. ت . جزء3، ص38 .

مجتمعة صورة بصرية ممتدة خصبة تمور بالحركة و الإضطراب ، وتفيض بمشاعر الحزن التي قام الشاعر بأفراغها عن طريق إيجاد علاقة بين قلبه الخفاق المضطرب ، وتلك القطاة المسكينة الفزعة التي علقها شرك لم تستطع الفكاك منه ، فظلت بل فباتت تجاذبه تدفعها عاطفة الأمومة نحو فرخيها اللذين لا يقويان على الطيران ... فهما في العش ينظرانها ، وقد أضرهما الجوع فصارا كلما سمعا خشخشة حصاد أو حفيف أوراق تلعب بها الريح أمدا برأسيهما وفتحا فميهما ظنا منهما أن الأم قد جاء تهما بالطعام ، وأدرك الليل القطاة وهي على هذه الحال وقد تعبت ، ولم يتحقق أملهما في رؤية صغيرها .. فباتت سجينة شركها تنتظر الصباح ليأتي بالفرج ولكن لم يكن لها في الصباح براح ، يقول :

كَأنَ القَلبَ لَيلةَ قَبلَ يُغدَى ... بليلَي العَامريَة أو بَراحُ
قَطاةٌ عَزّهَا شَركٌ فَباتتْ ... تُجاذبهُ وقد عَلقَ الجَناحُ
لَهاَ فَرخانِ قدْ غَلقاَ بوكرٍ ... فعُشُهمَا تَصفقهُ الريَاح
إذَا سَمعاَ هبوبَ الرِيح نصَ ... وَقَد أودى بهَا القَدرُ المتَاحُ
فَلا بالليلِ نَالتْ مَاترَجى ... لا فِي الصُبحِ كَان لهَا بَراحُ (1)

فمثل هذا التشبيه عند المبرد تشبيه مصيب لأن بين طرفيه « المشبه و المشبه به » توافقا ، فالقلب في خفقانه واضطرابه وشكله يتطابق مع شكل القطاة واضطرابها وشدة فزعها ؛ و الإصابة التي يتحدث عنها المبرد هنا هي ذلك التناسب المنطقي بين أطراف التشبيه الخارجية ، ويتضح هذا التناسب أكثر في بيت أمرئ القيس الشهير :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا ... لدى وكرها العناب و الحشف البالي

فالمبرد يبدي إعجابه الشديد بهذا البيت لأنه « قام على تشبيه شيء في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين ، ولأن أمرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة ، وبينالعناب و احشف البالي ،من حيث اللون و الهيئة وماشابه ذلك من صفات شكلية محضة » (2).

---

1 - نفسه، ص37 .
2 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 214 .

و الحقيقة أن هذه الصورة الشعرية التي يقدمها أمرؤ القيس لا يمكن أن نقول فيها أكثر مما قاله المبرد من أنها صورة تشبيهية صائبة تحقق فيها وجه الشبه التام بين المشبه و المشبه به ، ولكن هذه الصورة بحسب المفهوم النقدي الحديث تبدو ميتة لا تقدم لنا خبرة جديدة، ولا معرفة حديثة بالشيء المعبر عنه بواسطتها : ثم هي لا تعكس إنفعالا ولا تجسد عاطفة ، ولا تحدث في النفس أي إثارة وجدانية ، فليس لا مرئ القيس فيها سوى أنه استطاع بعد كدّ ذهنه أن يجمع بين هذه الأشياء البعيدة ويؤلف بينها في صورة حسية بسهل انطباعها في مخيلة المتلقي الذي سيعجب لها دون شك : ولكن سيكون إعجابه سريع الإنطفاء نظرا لفراغ الصورة من أي وجدان قومي أو شعور نفسي حي ، لأنها صورة خارجة عن ذات الشاعر !.

ولكننا لو عدنا الى الصورة التي يرسمها توبه بن الحمير ليعبر من خلالها عن حزنه وفزعه (ليلة قبل يغدى بليلى العامرية) لوجدنا أن الإصابة التي يتحدث عنها المبرد لا تمكن في التناسب و التوافق بين طرفي التشبيه ، ولكنها تكمن في كون الشاعر أصاب كبد الحقيقة الشعرية ، وأفصح عن حقيقة الشعور الذي أحسّه ، و الفزع الذي اعتراه ، وهم يرحلون بليلاه : بوسطة هذه الصورة البصرية التي ابتدعها ، فالتشبيه هنا ليس مقصودا لذاته ، وليس هو مستقلا عن ذات الشاعر ،وإنما هو ذات الشاعر نفسها وحاله منطبعة في صورة هذه القطاة الفزعة المضطربة .

و الحقيقة أن الصورة التي يختارها المبرد كأمثلة في باب التشبيه هي من الصور الشعرية الرائعة ، وهذه نماذج منها .

يقول : « ومن أعجب التشبيه قول النابغة » :

فانكَ كاللَّيلِ الذي هُو مُدركِي وإنْ خِلتُ أنَّ المُنتأى عنكَ وَاسعُ

وقوله :

خَطاطِيفُ حُجنٌ فِي حِبال مَتينةٍ تَمدُّ بهَا أيدِ إليكَ نَوازِعُ

...... ومن التشبيه الحسن قول علقمة بن عبدة :

كَأن إبريقهمْ ظَبْيٌ عَلى شَرفٍ مُفدمٌ بِسَبَا الكَتَانِ ملْثومْ .

فهذا حسن جداً ... وقال عروة بن حزم العذري :

كــأنّ قطــةً علقت بجنــــاحها   على كــبدي مــن شــدّة الخفقــان (1).

فهذه في الحقيقة كلها صورة شعرية تشبيهية خصبة .

إن مثل هذا الإهتمام بالصورة التشبيهية نجده عند جميع النقاد العرب القدامى ؛ كإبن عون الذي يرى أن الشعر يقوم على ثلاثة أنحاء :

المثل السائر و الإستعارة الغريبة و التشبيه الواقع النادر ... وأن أصعب هذه الأشياء على صانعها التشبيه ؛ (2). ونجد هذا الإهتمام عند عبد العزيز الجرجاني وأبي هلال العسكري و الآمدي وقدامة بن جعفر وابن رشيق وغيرهم ...

وهذا يدل على أن الإهتمام بالصورة الأدبية هو الذي أخذ يسيطر على الدوق العام الى أن تتضاءل القصيدة في نظر النقاد بحيث تصبح عددا من الصورالمختارة لروعتها . (3).

ويمكن إن نسجل في هذا الصدد ملاحظات طيبة لعبد القاهر الجرجاني الذي استطاع أن ينفذ بفكره وذوقه الى عمق الصورة الشعرية ، ويكشف عن طبيعتها الفنية المتمثلة في بنائها على نسق مخصوص « يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل » (4) ، وهذا البناء اللغوي يشترط الإنسجام والترتيب بين الألفاظ التي يجب أن تنظم وفق طريقة معلومة ، وتحصل « على صورة من التأليف مخصوصة » (5) بحيث تخضع هذه الألفاظ في تركيبها الى طبيعة تركيب المعاني الموجودة في الذهن نفسها ، ويضرب عبد القهر مثلا لفساد الصورة بفساد تركيب ألفاظها ،بيتا للفرزدق يقول فيه :

ومــا مثله في النــاس إلاّمملـكاً   أبــو أمــه حــي أبوه يقــاربُه

فهو يعلق قائلا « فانظر ... أيتصور أن يكون ذلك للفظة من حيث أنك أنكرت

1 - الكامل، جزء3 ،ص32 ، مابعدها .

2 - تاريخ النقد الادبي عند العرب، د. إحسان عباس، ط5 ،دار الثقافة بيروت ،1986، ص130 .

3 - نفسه، ص 130

4 - أسرارالبلاغة فيعلم البيان و لامام عبدالقاهرالجرجاني و تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت، 1981، ص03 .

5 - نفسه ، ص 02 .

شيئا من حروفه أو صادفت وحشيا غريبا أو سوقيا ضعيفا ؟ .. أم ليس إلا لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر ، على موجب ترتيب المعاني في الفكر ، فكد وكدر ، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدم ويؤخر ، ثم أسرف في إبطال النظام ، وإبعاد المرام ، وصار كمن رمى بأجزاء تتآلف منها صورة ، ولكن بعد أن يراجع فيها بابا من الهندسة لفرط ما عادى بين أشكالها ، وشد ما خالف بين أوضاعها » (1).

كما يضرب مثلا آخر لصحة الصورة الشعرية بصحة ترتيب ألفاظها تلك الأبيات الشهيرة للشريف الرضي ،والتي قول فيها :

وَلَمــاَ قَضَينَا مِنَ منى كُلَ حــاجَة	وَمَسَــح بالأركَانِ منَ هو مَاســحُ
وَشدت علَى دهم المَهـــاري رحَالنا	ولم يَنظــر الغَادي الذي هو رائــحِ
أُخذنَا بــأطراف الأحاديث بيــننا	وســالت بأعناق المطي إلا باطـــح

ويعلــق عليه بقوله :

« ثم راجع فكرتك ، الشحذ بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التجوز في الرأي ، ثم أنظر هل تجد لإستحسانهم وحمدهم وثنائهم مدحهم منصرفا إلا الـــى استـــعارة رقـــعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى الى القلب مع وصول اللفظ الى السمع ،واستقّر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن إلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذي هو كالزياد في التحديد ... » (2).

ثم يحلل الصورة تحليلا فنيا يلم فيه بالمعنى واللفظ مشيرا الى ماتضمنته من مشاعر نفسية مليئة بالفرح والبهجة وبقضاء مناسك الحج والعودة الى الأحبة والأوطان، ولكنه لا يرجع جمال الصورة لفني الى اللفظ وحده ، ولا الى المعنى منفردا وإنّما يرجعه الى بنائها اللغوي والنسق العام الذي خرجت عليه الصورة في شكلها الفني ومحتواها الشعوري .

ولعبد القاهر نظرات صائبة في الصورة الشعرية ، وكتابة أسرار البلاغة مليء بالصورة المثيرة الملفتة للإنتباه لما تحتوي عليه من عناصر الإنبهار الفنيّ الذي يستحوذ

1 - نفسه، ص 15 .
2 - نفسه، ص 16

على مخيلة المتلقي ويثير أنفعاله ،وهوفي تحليله لهذه الصورة نراه بركز دائما على الشكل البنائي للعبارة الشعرية ، ويعير اهتماما خاصا للتشبيه المركب المفصّل الذي تلتحم فيه الصورالجزائية لتشكل صورة كلية موحدة مدهشة، مثال ذلك قول ابن المعتز يصف الليل وقد لاحت فيه تباشير الصباح :

كأنَا وَضَوء الصُبح يَسْتعجلُ الدجى   نُطِيـر غُـرابًا ذَا قَـوادم جُـونِ

هذه صورة تشبيهية مركبة شبه فيها الشاعر « ظلام الليل » حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان و ثم شرط أن تكون قوادم ريشها بيضا ، لأن تلك الفرق من الظلمة تقع في حواشيها من حيث يلي معظم الصبح وعموده لمع نور يتخيل منها في العين كشكل قوادم إذا كانت بيضاء ، وتمام التدقيق و السحر في هذا التشبيه في شيء آخر ، وهو أن جعل ضوء الصبح لقوة ظهوره ودفعه لظلام الليل، كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ولا يرضى منها بأن تتمهل في حركتها »(1).

ويعجب عبد القاهر بالصورة التشبيهية التي تجمع في طرفيها بين الشكل وهيئة الحركة ، ومثل قول ابن المعتز - أيضا - يصف وقوع القطر على الأرض :

بَكرتْ تُعيرُ الأرضَ ثوبَ شَبابٍ   رجبيَة محمـودَةَ الأسْكـابِ

نَـشرتْ أوائلـها حيًـا فكـأنه   نقط علـى عجـَل ببَطن كِتَاب (2).

وله نظرة صائبة في الصورة البديعية التي تقوم على الجناس ، فهو لا يستحسن « تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاحميدا » (3).

ولذا فهو يستضعف تجنيس أبي تمام في قوله :

ذَهبت بمذْهبِه السمَاحةُ فالتَوتَ فيه الظُنُون :أمُذهُبٌ أمْ مَذْهَبُ ويستحسن قول الفتح البستي :

ناظـراه فيـما جنـا ناظـراه   أو دعانـي أمـت بما أودعـاني

لأن ابا تمام في الصورة الاولى « لم يزدك بمذهب ومذهب علـى أن استعمل حروفا مكررة ، تروم لها فائدة ، فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ،ورأيـت الآخـر قد

1 - نفسه، ص ص154 / 155 .
2 - نفسه، ص 159 .
3 - نفسه، ص 04 .

أعاد عليك اللفظة ،ويخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ،يوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ، ووفاها فبهذه السريرة صار التجنيس ، وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورةمن حلي الشعر ومذكورا في أقسام البديع » (1).

ونجد في كتاب التلخيص للخطيب القزويني إشارات فنية هامة بخصوص الصورة الحسية التي يصنفها تبعا للحواس الخمس كما ينص على ذلك علم النفس الحديث ، فالتشبيه الحسي عنده هو ما يكون وجه الشبه فيه « مما يدرك بالبصر من الألوان والأشكال و المقادير و الحركات وما يتصل بها ، أو بالسمع من الأصوات القوية والضعيفة و التي بين ، أو بالذوق من الطعوم ، أو بالشم من الروائح ، أو باللمس من الحرارة و البرودة و الرطوبة واليبوسة و الخشونة و الملامسة و اللين و الصلابة و الخفة والثقل وما يتصل بهما » (2).

وإذا رجعنا الى علم النفس الحديث لوجدنا الصور أنواعا : الصور البصرية والسمعية و اللمسية و الذوقية و الشمية ، فتشمل الأول كل ما يرى بالعين المجردة من محسوسات كالشجر و الجبال و الحيوان ، وتشمل الثانية الأصوات و الإيقاعات والأنغام وتشمل الثالثة المواد في صلابتها وحرارتها وبرودتها وتشمل الرابعة الطعوم والأذواق ، و الخامسة تشمل الروائح ... » (3).

أما الصور الحركية التي تشمل المشي و الركوب و الأكل و الكتابة ، ومختلف أنواع الحركة فقد أعجب بها القزويني كما أعجب بها عبد القاهر من قبله ؛ وقد أكد صاحب التلخيص أن « من بديع المركب الحسي ما يجيء ، في الهيئات التي تقع عليها الحركة » (4).

وقد استقصى القزويني الصورة التشبيهية وفصل فيها تفصيلا حذافية حذو سابقه

---

1 - نفسه، ص 05 .

2 - التلخيص في علوم البلاغة ،جلال الدين القزويني ،ضبطه وشرحه الاستاذ ، عبد الرحمن البرقوقيدارالكتتاب العربي،بيروت ، د ،ت،ص 259 / 261 .

3 - في النقد الحديث ،دراسة في مذاهب نقدية صريحة ، وأصولها الفكرية ، د : نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمام ، الاردن ، ص1975، ص 66 / 67 .

4 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص 255 .

السكاكي الذي انتقده التفتازاني فقال : « إن أمثال هذه التقسيمات (يعني تقسيمات التشبيه) التي لا تتفرع على أقسامها أحكام متفاوتة ، قليلة الجدوى ، وكأن هذا ابتهاج من السكاكي باطلاعه على اصطلاحات المتكلمين ، فلله در الإمام عبد القاهر وإحاطته بأسرار كلام العرب ،وخواص تراكيب البلغاء ، فإنه لم يزد في هذا المقام على التكثير من أمثلة أنواع التشبيهات وتحقيق اللطائف المودعة فيها ... فأمثال هذا التقسيم من تفلسف السكاكي والبهتان العظيم » (1).

والحقيقة أن كثرة هذه التقسيمات والتفرعات ليس في الواقع سوى محاولة تقص من أجل سبر أغوار الصورة الشعرية التشبيهية التي نسوا أنها ذات طبيعة فردية باعتبارها عملية خلق وإبداع تصدير عن ذات شاعرية خاصة .

و النتيجة التي نستخلصها من بعض ما تقدم أن النقاد والبلاغيين القدامى ، قد وضعوا أيديهم على الصورة الشعرية ، وهم لم يحصروها في التشبيه او الإستعارة والكتابة ،بل إنهم بحثوا عنها في كل تعبير شعري رأوا فيه جانبا أو جوانب من الإبداع الفني فرصدوها ، ووضعوا لها تسميات ومصطلحات ماتزال كتبهم البلاغية والنقدية تزخرلها ، وقد نظروا إليها من زوايا وسبل مختلفة - اذا أجتمعت - يمكن أن تقدم تصورا نقديا قيما للصورة الشعرية .

وقد فصل الدكتور جابر أحمد عصفور في كتابه « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » بعض هذه الزوايا ، والسبل وكشف عن كثير من المعطيات النقدية والنتائج الفنية الهامة التي يمكن أن تشكل في مجموعها نظرية شبه تامة لمفهوم الصورة الشعرية ووظيفتها في الشعر عند نقادنا الأقدمين .

إن الصورة الشعرية - في الواقع - هي كل تعبير شعري ينقل إحساس الشاعر الى المتلقي فيثير انفعاله ويحرك مخيلته ، ويؤثر في فكره ووجدانه بحيث يجبره على الإستجابة العاطفية أو النفسية المطلوبة .

وليس مهما أو ضروريا أن تكون من الصورة تشبيها أو استعارة أو أي لون من ألوان البديع ، بل ليس من الضروري أن تكون من المجاز أصلا ... ذلك لأن من شروط

---

1 - نفسه، ص 250 (هامش).

الصورة الشعرية الناجحة إثارة الإنفعال أو اثارة الوجدان أو إثارة المخيلة أو إثارتهما والتأثير فيها جميعا .

و الصورة الوصفية التي تعتمد اللغة التقريرية الخطابية يمكن أن تكون صورة شعرية معبرة ومثيرة ، فالتعبير بالحقيقة بدلا من المجاز ليس عاملا من عوامل إخفاق الصورة أبدا ، و « لنأخذ مثلا قول الشاعر الصيني في حبيبته التي ارتحلت بعيدا عنه .

لقد توقف حفيف ثوبها الحريري
ونما الغبار على الممر المرمري
غرفتها الفارغة باردة هادئة
والأوراق المتساقطة تراكمت على الأبواب
آه ! كيف أستطيع أن أهدىء قلبي المواجع
وأنا أحنّ الى تلك السيدة الجميلة

فلغة الأسطر الأربعة الأولى من قبيل الحقيقة ، لكنها ترسم صورا تلمس عددا من مجالات الحسّ المختلفة ، فهي تثير مايدرك بالعين ، ومايدرك باللمس ، وما يدرك بالإحساس(البرودة) بل وما يدرك بالشم اذا كان للأوراق المتساقطة رائحة الأوراق الميتة وهذه الصورة جميعا توحي بغياب الأشياء ...(1). ولنأخذ مثلا ثانيا من الشعر الجاهلي وهو هذه الأبيات التي ترثي بهما الخنساء أخاها صخر :

يُذكُرني طُلوعُ الشَمس صَخراً وأذكُره لِكلِ مغيب شمس
ولَولاَ كثرة الْبَاكينَ حَولي عَلى إِخوانهمْ لقتلتْ نفسي
ومَا يَبكون مثل أخي ولكن أعزي النفسَ عنه بِالتأسي

« فهيلا تلجأ الى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير ،ومع ذلك تبدع صورة تمور بالحركة الدائبة ،يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي الى داخل النفس المخزونة ، في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكوين صورة كلية مؤثرة ، ففي الطبقة الأولى نجد الصورة فارغة الا من الشاعرة المتفردة لحزنها ، في

---

1 - التعبير البياني :رؤية بلاغية نقدية ، د . شفيع السيدط2، دار الفكر العربي ،مصر، 1982ص 142 .

وسط اتساع المدى المكاني بين الشرق والغرب ، والإستمرار المتوالي في الزمن لعملية الشروق والغروب ، لاتجد غير إنسان واحد باك هو الخنساء ... ثم تأتي الطبقة الثانية فتمتلئ الصورة بالكثرة ، ولكنها كثرة تكرار المثال المفرد... ومع ذلك لاتغني الكثرة فيعُود التفرد في الطبقة الثالثة « وما يبكون مثل أخي » ويظل حزنها فريدا لا مثل له ، وفيما بين أمتلأ الصورة وتفريعها تحس التمزق الذي تعانيه الشاعرة ... » [1].

الصورة الشعريـــة ووظيفتها الفنيـــة :

ونتحدث الآن عن الأنواع البلاغية للصورة الشعرية في شيء من التفصيل ونحال تبيان قيمتها الفنية ،ووظيفتها التعبيرية مستشهدين بأمثلة من الشعر فنقول : لقد تحدث البلاغيون القدامى عن اربعةأنواع من الصور البلاغية ينتظمها أسلوبان من أساليب التعبير هما الحقيقة و المجاز .. وهذه الصورة هي التشبيه و الإستعارة و الكناية و البديع بشتى أنواعه وألوانه .

وبتعبير آخر يمكن أن نقول : هنالك أربعة أنماط من الصور البلاغية التي درس النقاد البلاغيون الشعر من خلالها وهي : الصورة التشبيهية و الصورة الاستعارية والصورة الكنائية و الصورة البديعية ، وكل صورة من هذه الصورة تنقسم بدورها أقساما مختلفة ، تتفاوت فيما بينها تفاوتا ملحوظا ، لكن في الدرجة و الشكل فقط وليس في الطبيعة و الجواهر ! ..

الصـــورة التشبيهيـــة :

فالتشبيه مثلا ينقسم إلى حسي وعقلي ؛ فيتفرع عن الحسي التشبيه الحسي الخيالي ، و التشبيه الحسي الخيالي ، و التشبيه الحسي المفرد و التشبيه الحسي المركب الى ... ويتفرع عن العقل التشبيه الوهمي و التشبيه الوجداني . [2] وهو وفق تقسيم آخر تشبيه مجمل و آخر مفصل وآخر مرسل وتشبيه ضمني وآخر بليغ وآخر تمثيلي وهو ضرب من الإستعارة [3] الى غير ذلك من التقسيمات و التفريعات المنطقية التي

1 - الصور في الشعرالعربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص26 .
2 - علوم البلاغة ، ص 253 ،مابعدها .
3 - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تأليف أبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق وشرح د . مفيد محمد قميحة، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983ص 192

لا تهمنا بطبيعة الحال في هذا البحث ، وذلك حتى لا يتحول عملنا الى تكرار ما قاله علماء البلاغة ؛ و إنما الذي يهمنا هو التشبيه باعتباره نمطا من أنماط الصورة الشعرية ، ومثله الإستعارة و الكناية و أولوان البديع المختلفة ، وكذلك بعض ضروب أساليب التعبير كالفصل و الوصل و الإيجاز و الأطناب و المساواة وغيرها مما ينضوي تحت علم المعاني الذي « يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال » (1) فجميع هذه الأساليب التعبيرية أساليب فنية يقف عليها حسن العبارة ، وجمالها من الناحية الشكلية عند البلاغيية ، لأن وضوح المعنى وتجلي الشعر لا يظهر الا ضمن تركيبة لغوية وصيغة لفظة لفظية تخضع في بنائها لمقتضى الحال وقوانين العقل .

أما التشبيه الذي هو « الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى ... مالم تكن على وجه الإستعارة التحقيقية والإستعارة بالكناية ، (2) فتتلخص أهميته وفائدته في كونه « يجمع بين حقيقيتن حسيتين في الغالب » (3) . لذا فهو يقدم المعنى ويصور الشعور تصويرا حسيا ، « فيحصل للنفس من الأنس به بإخراجها من الخفي الى الجلي الواضح ... ما يحصل لها من الأنس بإخراجها مالم تألفه الى ماهي به آلف ... » (4).

فالتشبيه إذن له القدرة على التصوير المعنوي في صورة الحسي الذي هو أقرب الى النفس وأعلق بالفهم ، و المقصود في التشبيه على الوجه .

إلا عم هو طرفه الأول المتمثل في المشبه الذي يأتي المشبه به لكي يبين إمكانه أو حاله أو مقدار حاله أو تقريرها ، أو تزيين المشبه أو تشويهه التحسين أو استطرافه .(5).

---

1 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص 37 .
2 - نفسه ، ص240 .
3 - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري،ص18 .
4 - علوم البلاغة ، ص 254 .
5 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص 265 .

و التزيين و التشويه أو التحسين التقبيح فكرة تعود في أصلها الى المحاكاة ووظيفتها عند فلاسفة اليونان ؛ فهي « تصور أخيارا أفضل من الأخيار العاديين أو أشرارا أسوأمن الأشرار العاديين ، وفي كلتا الحالتين تجسم الخير أو الشرّ فتحسن الخير لأنه جميل ، وتقبح الشر لأنه قبيح ،ولا تقلب الحقائق بأي حال . (1)

ورغم تعدد أنواع التشبيه وكثرتها الا أن البلاغيين ويرون في التشبيه البليغ الذي حذف منه الوجه و الأداة أرقى أنواع التشبيه وأسماها من الناحية الفنية ؛ وذلك لأن « حذف الوجه و الأداة يوهم اتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما ، فيعلو المشبه الى مستوى به ، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه، أما ذكر الأداة فيفيد ضعف المشّبه ، والحاقة بالمشبه به ، كما أن ذكر الوجه يفيد تقييد التشبيه وحصره في جهة واحدة ... » (2) ، ولهذا يقول صاحب التلخيص : « أعلى مراتب التشبيه في قوة المبالغة باعتبار ذكر أركانه كلها أو بعضها ، حذف وجهه وأداته ، فقط أو مع حذف المشّبه ثم حذف أحدهما كذلك ولاقوة لغيرهما » (3).

الصورة الإستعاريـــة :

أما الإستعارة التي هي تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ، ووجه الشبه ، فهي من المجاز اللغوي ، وهي أقسام كثيرة ، تفنن البلاغيون في تصنيفها ؛ فمنها الإستعارة التصريحية و المكنية و العنادية و الوفاقية و الأصلية و التبعية و المرشحة و المجردة و المطلقة ... (4)

وقد أعجب عبد القاهر الجرجاني بالإستعارة أيما إعجاب ، وربما فضلها على التشبيه لأنها أشد حسية منه في تقديم المعنى ،كما أن لها القدرة على تلطيف الحسي وتجريده ، وهذا قوله فيها .

« إعلم أن الإستعارة .. أمد ميدانا وأشد إفتنانا ، وأوسع سعة وأبعد غورا

1 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 435 .
2 - علوم البلاغة ، ص277 .
3 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص 291 .
4 - نفسه ، - ص 292 - أنظر أيضا : علوم البلاغة ، ص 307 ، مابعدها.

وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شُعَبَها وشُعُوبَهَا ، وتحصر فنونها ، ومن خصائصها أنها تعطيك الكثير من المعاني حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها ، إن شئت أرتك المعاني التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الظنون » . (1) وهذه النظرة للإستعارة هي التي ستجدها عند الرومانتيكيين حين يربطون بين الإستعارة وبين الخلق الفني باعتبارها مجالا للروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال . (2) فهي إذن « تصويرية بطبيعتها لذلك فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية » (3) . أو تريك المعاني كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون كما يقول عبد القاهر .

و الإستعارة كانت وماتزال لغة الشعر لأنها « هي الوسيلة التي يستطيع الشاعر أن يعبر بها دقة ووضوح أكثر مما يمكن لولجأ إلى التنسيق المنطقي الذي يعتمد على الأسلوب الفني » (4).

وقد نبه عبد القاهر الجرجاني الى أن الطبيعة التركيبية لإستعارة تقوم على الحس وليس على التحليل و التركيب كما فهم ذلك من جاؤونا بعده من البلاغيين التقليديين . (5)

إن الإستعارة كما يقول هربرت ريد « هي الطريق المضاد وهي مركبة من وحدت من الملاحظة تؤلف صورة أخاذة ، بمعنى أنها تعبر عن فكرة . مركبة لا بطريق التحليل أو التجريد بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء (6).

---

1 - علوم البلاغة ، ص 308 وأنظرأيضا :أسرار البلاغة ،ص 32 / 33 .

2 - الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري ،ص 24 .

3 - نفسه ، ص24 .

4 - الصورة في الشعرالسوداني، د . عباس صبحي ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، 1982 ، ص55 .

5 - المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، د. محمد بدري عبد الجليل، دارالنهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ،ص106 وأنظرأسرارالبلاغة ص36 ومابعدها .

6 - نقلا عن المجاز و آثاره في الدرس اللغوي، ص 107 .

وقد أكتسبت الإستعارة كل هذه الأهمية في الشعر لأنها أكثر استشارة لخيال المتلقي ، وذلك حين تمكنه « من الاحساس بالأشياء ،و تنقل إليه جدة انطباع الشاعر عنها » (1)

ويمكن أن نقدم هنا مثالا على الصورة الشعرية الإستعارية وهي صورة من إبداع أمرئ القيس ، يجسد بوساطتها طول الليل على نفسه وثقله ووحشته حتى لكأن الليل قد جثم على صدره وبرك كما يبرك البعير :

وليل كموج البحر أرخى سدوله — عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطي بصلبه — وأردف اعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل الا انجل — بصبح ، وما الإصباح فيك بأمثل

فالتحليل البلاغي التقليدي لهذه الصورة هو أن امرأ القيس « أراد وصف الليل بالطول فاستعار له اسم الصلب وجعله متمطيا لما هو مشاهد من أن كل ذي صلب يزيد طوله شيئا ما عند التمطي ،ثم ثنى واستعار الأعجاز لشقله وبطء سيره، وبالغ في ذلك حتى جعل بعضها يردف بعضا ، ثم ثلث فاستعار الكلكل لمعظم الليل ووسطه آخذا له من كلكل البعير، وهو ما يعتمد عليه إذا برك ، وزاده مبالغة بأن جعله ينوء ويثقل لما في الليل من التعب و النصب على كل قلب ساهر ، وبذا تم له ما أراد من تصوير البعير على أبلغ وجه و أدقه . (2).

ولنقف عند العبارة الأخيرة في هذا التحليل وهي « وتم له ما أراد من تصوير البعير ... » فهل كان أمرؤ القيس يرمي إلى رسم صورة البعير حقا ؟ ... كلا ؟ ... بل إنه صور إحساسه النفسي الداخلي تجاه الليل باعتباره زمنا نفسيا بالنسبة للشاعر زمنا حقيقيا ، لأن الزمن الحقيقي لليل واحد بالنسبة لجميع الناس ... ولكنه بالنسبة للشاعر زمن خاص يطول بطول الهموم كما هو زمن أمرؤ القيس ويقصر بقصر اللحظات السعيدة ! ...

فالشعر يقدم لنا إذن صورة شعرية تقوم على إستعارة الحسية مشحونة بالمشاعر

---

1 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 368 .
2 - علوم البلاغة ص 319 .

النفسية الحزينة القلقة التي تحمل تبرم الشاعر بطول الليل وثقله وتمطيه ؛ وقد استطاع أمرؤ القيس أن يثير إنفعالنا، ويحرك مخيلتنا ، ويؤثر في نفوسنا بحيث جعلنا نتعاطف معه فنقلق بقلقه ، و نضيق بضيقه .

والشاعر لا يستطيع أن يحرك أنفعالنا تجاه الموضوع أو الشيء الذي كون في نفسه إحساسا ما إلا إذا كان هو قد تأثر بهذا الموضوع أو بهذا الشيء ، واندمج فيه وتفاعل معه وخلق بينه علاقة شاعرية لها من الأبعاد النفسية و الإيجائية مايجعلها قادرة على اختراق جدار العزلة وسور الغربة بينهما ، وهذا لايتأتى للشاعر إلا عن طريق الاستعارة التي تبث الحياة في الجماد وتؤنس النبات والحيوانات وتخلع عليهما صفات الإنسان وأحاسيسه وانفعالاته ...

ونجد في الصورة الاتعارية التالية التي يقدمها لنا النابغة الذبياني شيئا يؤكد وجهة نظرنا ، فالنابغة يقف على أطلال دمنة خربة لاحدى صاحباته التي ظعنت عنها ، فتستبد به وحشة المكان القفر، ويشعر بالوحدة، ويدور حول نفسه، فلا يجد سوى بقايا لعينيات حسية من اثار القوم الراحلين فيلجأ إليها يلتمس فيها الدفء والأنس، يقول :

عوجوا فحيوا النعم دِمْنَة الـدار	ماذا تحيون منْ نُؤيٍ وأحْجار
أقوى وأقفر من نعم وغيره	هوج الرياح بهاب التراب مَنوّرا
وقفت فيها سراة اليوم أسزلها	عن آل نعم أمونًا عبر أسفار
فاستعجست دار نعم ماتكامنا	والدار لو كلستنا ذات أخبار
فما وجدت بها شيئا ألوذ به	إلا الثمام والا موقد النار (1)

لقد وقف الشاعر على هذه الدمنة، فوجد نفسه وحيدا الا من يخاطبه ولا من يرد على سؤاله لأن القوم قد رحلوا منذ أمد طويل فاستوحش المكان واستعجم ... فراح الشاعر يستعيض عن العنصر الانساني المفقود ببعض بقاياه المتمثلة في موقد النار (الأثافي والرماد) ، والثمام (بقية مكنسة مصنوعة من هذا النبات) وهي بقايا أشياء تافهة في الحقيقة، الا أن تفاعل الشاعر بها الناتج عن شعوره بالغربة والوحشة حولها

1 - ديوان النابغة الذبياني جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1976 ، ص46

إلى عناصر حية تبعث في نفسه طمأنينة وأنسا، الا نرى أن الشمام وموقد النار وهما عنصران جامدان قد أصبحا جزءا من إحساس الشاعر وشعوره نتيجة تفاعله بهما وتعاطفه معهما؟ ... وهل نجد مفرات من أن نشارك النابغة، الآن إحساسه بتلك الوحدة القاتلة التي استشعرها عند وقوفه على أطلال حبيبته نعم ... وهل كان بأمكاننا لو تتبعنا المنهج البلاغي القديم في التحليل أن نصل وإلى هذا العمق في مثل هذه الصورة؟ ... كلا؟ ... إننا لو سلكنا ذلك النهج لقلنا إن النابغة شبه دار نعم بأنسان أيكم على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك فعل في صورة الشمام وموقد النار ولكن لانقول إن الشاعر قد خلع مشاعره على هذين العنصرين وأضفى عليهما ضفات إنسانية فجعل نفسه يحتمي بهما ويأنس لهما .

والواقع أن هذه الصورة الشعرية الاستعمارية هي مما لايمكن حله إلى عناصره التركيبية، (1) ومثلها صورة لبيد التي يقدمها لنا في وصف شدة ريح الشمال وقسا وتها :

وَغداَةَ ريح قَدَ وزعتُ وَقرةٍ   قَدْ أصبَحَتْ بيد الشمَال زمَامهُاَ

ومثلها كذلك صورة زهير بن أبي سلمى في وصفه لانقضاء زمن الشباب والحبّ :

صحا القلب عن سَلمَى وأقصر باطله   وَعري أفراسَ الصَبا ورواحله

فمن العسف بمكان أن تحلل مثل هذه الصورة ذلك التحليل المنطقي الذي يفترض البحث عن المشبه به في كل صورة استعارية، وقد قرر عبد القاهر الجزماني أن مثل هذا النوع من الصور الاستعارية لايشراءى لك فيه التشبيه إلا «بعد أن تخرق إليه سترا وعمل تأملا وفكرا ... وليس من حقك أن تتكلف هذا في كل موضوع فإنه ربما خرج بك إلى مايضر المعنى وينبو عنه طبع الشعر وقد يتعاطاه من يخالطه شيء من طباع التعمق فتجد مايفسد أكثر مما يصلح» (2).

وسبب ذلك أن الصورة الاستعارية بناء مركب يقوم على « تناسي التشبيه وادعاء الاتحاد بين المشبه به كأنهما شيء واحد» (3) مما يؤدي إلى تكسير الحدود بين طرفيهما

---

1 - المجاز وأثاره في الدرس اللغوي، ص 106 .

2 - أسرارالبلاغة ، ص36 / 37 .

3 - علوم البلاغة ص 334 .

وإقامة كثير من الروابط والعلاقات اللامنطقية التي من شأنها أن تخلط «مابين الفكر والإحساس خلطا نافعا يؤدي ماتقصر عنه الحواجز» (1).

ولم تكن الصورة الاستعارية لتكتسب كل هذه الأهمية قديما وحديثا أيضًا لو لم تكن هي لغة الخيال الانساني الأول الذي وحد بين الانسان والطبيعة وجعل الانسان البدائي يومئذ يعتقد اعتقادا يقينا « أن كل مافي الســـكون ذو حياة .. فالشجـــرة تغني، والشمس والسمـــاء تبكي، والصـــــبح يتنفس» (2)..

وقد تفنن الشعراء القدامى والجاهليون بصفة خاصة في ابتداع الصورة الاستعارية الموحية التي تنطوي على كثـــير من الأبعاد الخفية، وتحمـــل قسطا كبيرا من الإشاعات الرّمزية ، حيث ان الرمز هو الآخر ليس في الواقع ســـوى نوع مـــن أنـــواع الإستعارة . (3).

الصورة الكنائـــــية :

كان هذا عن الإستعارة وأما الكناية التي هي «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه »(4). ، فقد تفطن النقاد و البلاغيون القدامى إلى أهميتها الفنية المتمثلة في قدرتها على السمو بالمعنى و الإرتفـــاع بالشعور الى مستوى مـــن التصوير الإيحائي الشـــفاف الذي لايثـــير المخيلة فحسب بـــل ينفذ الى الذهن عـــن طريق الحس ، فيصدمه أولا بالمعطي الحسي ، ثم يفجؤه بعد ذلك بما يخفيه هذا المعطي الحسي من إشارات ورموز ، وفكرة وشعور بوساطة الإيماءة السريعة ، و اللمحة الخاطفة التي يتلقفُها العقل لانـــذا ببهجة الإكتشاف ومسيرة المفاجأة ! ...

وقد قسم النقاد و البالغون القدماء الكناية عدة أقسام فمنها الكناية عن صفة الكناية عن موصوف و الكناية عن نسبة (5).

1 - الصورة الشـــعرية تـــأليف : دي لويس ، ترجـــمة د. أحمـــد نصـــيف الجنابي (مالك مبري) سليـــمان حســـن إبراهيم ، دار الرشـــيد للنشر ، الجمـــهورية العراقية . د. ت، ص 156 .

2 - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. و نصرت عبد الرجمن ط2 - مكتبة الافصى ، عمان « الاردن » ، 1982 ، ص16

3 - الصورة في الشعر السوداني ، ص 55 .

4 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص337 .

5 - نفســـــه ،ص 338 ،مابعـــدها ، وأنظر أيضـــا علـــوم البـــلاغة ، ص361 ،مابعـــدهـــا

وهذا التقسيم هو الشائع ؛ ولكن يمكن أن نجد عندهم تقسيما نوعيا لهذا النمط من أنماط التعبير .

فالكناية عند ابن رشيق القيرواني . مثلا ، أنواع مختلفة تندرج كلها تحت باب الإشارة التي هي « من غرائب الشعر وملحة ، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ، وفرط المقدرة ... وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح ، يعرف مجملا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه ... (1).

ومن هذه الأنواع الوحي و الإيماء و التعريض و التمثيل و الرمز و اللغز . التتبيع وكذلك التورية التي عدها ابن رشيق نوعا من أنواع الإشارة (2).

فأما الرمز فأصله « الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة » (3)، وأما التتبيع - ويسمى التجاوز أيضا - فهو « أن يريد الشاعر ذكر الشيء ، فيتجاوزه ، ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه ... (4).

وهكذا ، فمن الإشارة اللطيفة قول زهير :

فاني لو لقيتك واتجهنا ... لكان لكل منكرةٍ كفاءَ

« فقد أشار له بقبيح ما كان يصنع لو لقيه ، هذا عند قدامه أفضل بيت في الإشارة » (5).

ومن الإيماء المعبرة قول كثير عزة :

تجافيت عني حين لا لي حيلة ... وخلفت ما خلفت بين الجوانح

« فقوله : وخلفت - إيماء مليح .. ومثله قول ابن دريج :

أقول إذا نفسي من الوجد أصْعدت ... لها زفرة تعتادني هي ماهيا » (6).

---

1 - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص 212 .
2 - نفسه الصفحة نفسها .
3 - نفسه، ص 215 .
4 - نفسه ، ص 221 .
5 - نفسه ، ص 212 .
6 - نفسه ، ص 213 .

ومن التلويح ما تتضمنه هذه الصورة لقيس المجنون :

لقد كنت أعلو حُبَّ ليلى فلم يزل ... بي النقض و الإبْرامُ حتَى علانيا

« فلوح بالصحة و الكتمان ثم بالسقم و الإشهار تلويحًا عجيبا ... » (1)..

ومن الكناية و التمثيل ما يقدمه لنا ابن مقبل« وكان جافيا في الدين يبكي أهل الجاهلية وهو مسلم ، فقيل له مرة في ذلك فقال :

ومالي لا أبكي الديار وأهلها ... وقد رادها رواد عكٍّ وحميَرا

وجاء قطا الأحباب من كل جانبٍ ... وقع في اعطائنا ثم طيرا

فكنى عما أحدثه الإسلام ومثل كما ترى ... (2).

ويطول بنا المقام لوجئنا بأمثلة لكل نوع من أنواع الإشارة كما يفهمها ابن رشيق ، ولكن لا بد من تسجيل الملاحظة التالية :

إن الأمثلة التي يقدمها صاحب العمدة هي كلها صور شعرية معبرة ومثيرة للشعور و الخيال معا ، وهي صور لم تكن لترقى الى هذا المستوى من التأثير الفني الذي يحاول ابن رشيق أن يضع عليه أصابعه ، لولا أن أصحابها كانوا قد أرتفعوا بها عن أساليب التعبير ، التقرير و الخطابي المباشر ! ...

وهذه الخاصية ، أعني تجنب المباشرة و الخطابية في التعبير الشعري هي إحدى الأسس التي يقوم عليها الشعر .

ولهذا نجد الشعراء يحتفلون بالصورة الشعرية في قصائدهم ويجهدون خيالهم وسيستشيرون عواطفهم في سبيل اقتناصها و العثور عليها لكي يحققوا بوساطتها الخاصية المذكورة .

و الكناية كغيرها من انواع الصور البلاغية ، وسيلة تعبير تصويرية توخاها الشعراء « استكثارا للألفاظ التي تؤدي ما يقصر من المعاني ، وبها يتنوقون في الأساليب ، ويزينون ضروب التعبير ، ويكثرون من وجوه الدلالة » (3).

---

1 - نفسه ، ص 214 .

2 - نفسه ، ص 215 .

3 - علوم البلاغة ، ص 338 .

وأشهر أنواعها عند البلاغيين بحسب وسائطها أربعة : (1).

1 - **تعريض** ، وهو خلاف التصريح ، وهو ما أشير به الى غير المعنى بدلالة السياق !.

2 - **تلويح** : وهو كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم و الملزوم .

3 - **رمز** : وهو كناية قلت وسائطها مثل : هو غليظ الكبد ، كناية عن قساوته .

4 - **إيماء ، وإشارة** : هي كناية قلت وسائطها مع وضوح الدلالة .

ومن خصائص الكناية الفنية أنها تلبس المعقول ثوب المحسوس ،(2) وتمكن الشاعر من التعبير عن مشاعره بطريق غير مباشر ، وتقدم له كثيرا من المعادلات اللغوية و الفكرية ، وحتى العاطفية وكذلك كثيرا من المعطيات الحسية التي يختار منها ما يمكنه من التلويح ، ويغنيه عن التصريح .

وأخيرا فلقد « أطبق البلغاء على أن المجاز و الكناية أبلغ من الحقيقة و التصريح لأن الإنتقال فيهما من الملزوم الى اللازم ، فهو كدعوى الشيء ببينة » (3) .
و « أن للكناية مزية لا تكون للتصريح ... لأن إثبات الصفة بأثبات دليلها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا ، وذلك أن لا تدعي دليل الصفة إلا والأمر ظاهر معروف ، وبحيث لا يشك فيه ولايظن بالمخبر التجوز و الغلط .. » (4).

الصورة البديعية :

وأما الصورة البديعية ، فلقد تفطن النقاد منذ البداية الى وظيفتها الشكلية المتمثلة في تجميل العبارة الشعرية وتحسينها ، ولكنهم ما داموا يفصلون بين الشكل

---

1 - نفسه ، ص364 و مابعدها .
2 - نفسه ، ص 369 .
3 - التلخيص في علوم البلاغة ، ص346 .
4 - نفسه ، ص 346 / 347 (هامش) .

ومحتواه في العمل الأدبي ، فقد اشترطوا في تصوير بديعي ألا يكون إلا « بعد عناية المطابقة ووضوح الدلالة » (1). وبمعنى آخر أن يكون بين الصورة البديعية و المعنى الذي تنقله أو الشعور الذي تعبر عنه ارتباط وتلاحم لأن « المحسنات البديعية لاسيما اللفظية منها لا تحل محلها من القول ، ولا تقع موقعها من الحسن ، حتى يكون المعنى هو الذي استدعاها وساقها نحوه ، وحتى تجدها لا تبتغي بها بدلا ولا تجد عَنْهَا حِولاً » (2).

وهذه المحسنات قد أسرف النقاد في الاكثار من التسميات والمصطلحات التي تعبر عنها وترمز اليها مثلما أسرف الشعراء في العصور المتأخرة في تكلفها و العبث بها ، ما أفضى بالصورة البديعية الى أن تصبح في كثير من ألوانها شكلا لفظيا فارغا لا روح فيه ولاحياة ! .

وليس من سبيل هنا إلى حصر كل الألوان البديعية و التمثيل لها؛ غير أن هذا لا يمنع من أن نذكر أنواعها الشائعة مثلما ذكرنا الكناية وضروبها ، فمن المحسنات البديعية ما يسمى بالتجنيس ؛ وهو « ضروب كثيرة منها المماثلة و وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى نحو قول زياد الأعجم .. يرثي المغيرة بن المهلب :

فَــانَع المُغيــرةِ إذ بَــدَت   شَعَــواءَ مُــشعِلَة كنَبح النابـح

فالمغيرة الأولى رجل ، و الغيرة الثانية الفرس ، وهي ثانية الخيل التـي تغـير » (3)

يقول صاحب العمدة :

«ومن مليح هذا النوع قول ابن الرومي :

للسَودِ في السّود آثار تـركَن بــها   لمعاً مِن البيـض تثنى أعْيُنْ البيضِ

فالسود الأول : الليالي ، و السود الآخر : شعرات الرأس و اللحية ، والبيض الأول : الشباب ، و البيض الأخر النساء » (4).

ومنها ما يسمى بالترديد « وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها

---

1 - نفسه ، ص347 .
2 - نفسه ، الصفحة نفسها :
3 - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص 255 .
4 - نفسه ، ص 227 .

بعينها متعلقة بمعنى آخر في آخر البيت نفسه أو قسم منه ، وذلك نحو قول زهير :

منْ يلْقَ يوما على علاته هرما   يلق السماحة منه و الندى خُلُقا (1).

ومنها التصدير وقد سبقت الإشارة اليه ، (2) و المقابلة وهي « مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم ... وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيعطي أول الكلام ما يليق به أو لا ، وآخره المقابلة في الأضداد .. » (3) ومثلها قول الطرماح في وصف ثور وحشي :

يبدو وتضمره البلاد كأنه   سيف على شرف يسل ويغمد

« فقال يبدو بيسل وقابل تضمره البلاد بيغمد على ترتيب » (4)

ولم يذكر ابن رشيق التورية باعتبارها محسنا بديعيا ، وإنما اعتبرها ضربا من الإشارة وقال « وأما التورية في أشعار العرب ، فأنما هي كناية بشجرة أو شاة أو بيضة أو ناقة أو مهرة أو ما شاكل ذلك ...(5).

ولعل من أنواع الصور البديعية وأرقاها تلك التي تقوم على عنصر المبالغة ،ويعتمد فيها الشاعر الإيغال و الغو ، فيغرق في تشبيهاته ، ويفرط في معانيه حتى يبلغ حدا المستحيل أحيانا ، وقد انقسم النقاد إزاء هذا اللون من الصور فرقين : مؤشر مستحسن ومبغض مستهجن .

ومن الفريق الأول ابن رشسق الذي يرى في المبالغة خاصية من أهم خاصيات الشعر، لأن فاعلية الخيال وعبقريته الفنية لا تظهران إلا من خلال المبالغة التي يقوم عليها كل من التشبيه و الإستعارة ، ولهذا فأنه « لو بطلت المبالغة كلها ، وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الإستعارة الى كثير من محاسن الكلام » (6).

ويضم ابن سنان الخفاجي رأيه الى ابن رشيق فيقول :

---

1 - نفسه ، ص 239 .

2 - أنظر الصفحة .... من هذا البحث .

3 - العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص 251 .

4 - نفسه ، ص 255 .

5 - نفسه ، ص 219 .

6 - نفسه ، ص 283 .

« وأما المبالغة في المعنى و الغلو ، فان الناس مختلفون في حمد الغلو وذمه ، فمنهم من يختاره ، ويقول أحسن الشعر أكذبه ... وهذا هو مذهب اليونانيين في شعرهم ومنهم من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج الى الاحالة ،ويختار ما قارب الحقيقة ، وداني الصحة ، و الذي أذهب اليه المذهب الأول في حمد المبالغة ، و الغلو ، وما جرى في معناها ليكون الكلام أقرب الى حيز الصحة ... » (1).

نلاحظ هنا أن الخفاجي يقيد المبالغة ، ويخضعها لرقابة العقل حتى لا يخرج الشاعر بخياله على وجود المألوف المتعارف عليه ، فيغلو ويقع في الخارج عن الحقيقة ،(2) كما صنع أبونواس في هذه الصورة التي يقدمها لممدوحه :

أخفت أهَل الشَرك حَتى إنه لتخافك النطق التي لم تُخلَق .

أو كما صنع الأعشي في قوله :

فلوَ أن ما أبقين مني معلَق بعود ثمام ما تأود عَودها

فهاتان الصورتان فيهما غلو جائر و مبالغة مفرطة ، في رأي ابن سنان ، ولكن صورة المتنبي الآتية مقبولة ومستحسنة على ما فيها من غلو ، لأن « كاد » جعلتها أقرب الى الصحة :

يَطمع الطير فيهمْ طُول أكلهمُ حتى تكاد على أحيائهم تقع

ومثلها صورة أبي تمام في وصف الربيع

اتاك الربيع الطلق بخيال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

« فهذان البيتان قد تضمنا غلوا ، لكن لما جاءت فيهما - كاد قربتهما الى الصحة (3).

ومن صور المبالغة قول امرئ القيس يصف طيب ثغر حبيبته :

كأن المدامَ وصوُب الغمامِ وَريحُ الخزمى ونشرَ القُطرْ

يُعلَ بها برد أنيابها إذا طربَ الطائرِ المُستَحرْ

« فوصف فاها بهذه الصفة سحرا عند تغير الأفواه بعد النوم ، فكيف

1 - سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، ط1 ،دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 1982 ص 272 .

2 - نفسه ، ص 272 .

3 - نفسه ، الصفحة نفسها

تظنها في أول الليل (1).

وتظهر المبالغة كذلك في هذه الصورة التي يقدمها الشاعر نفسه لفرسه :

لهـا ذنـب مثـل ذيـل العـروس   تسـد بـه فرجهـا مـن دبـر

« أراد طوله لأن العروس تجر ذيلها إما من الحياة أو من الخيلاء .. » (2).

وأما الإيغال فيظهر « في القوافي خاصة لا يعدوها » (3) ، ومنه على سبيل المثال قول الخنساء في رثاء أخيها صخر :

وإن صخـرا لتـأتـم الهـداة بـه   كـأنه علـم فـي رأسـه نـار

« فبالغت في الوصف أشد مبالغة وأوغلت إيغالا شديدا بقولها «في رأسه نار » بعد أن جعلته علما ، وهو الجبل العظيم » (4)..

وحتى لا نبالغ نحن في الإتيان بالأمثلة ، نقف عند هذا الحد لنقرر الملاحظات الأتية :

1 - أن الصورة البديعية - رغم طابعها الشكلي - مرتبطة أشد الإتباط بالمضمون ومتلاحمة معه ، ومن هنا فلا ينبغي بأية حال اعتبارها مجرد زينة أو حلية .

2 - أنها مع تعدد ألوانها وأشكالها تعكس جانبا من جوانب الإبداع في الشعر؛ حاول النقاد الكشف عنه وتقعيده .

3 - أن الصورة البديعية وسيلة من وسائل التصوير الشعري لا تقف عند تجانس لفظتين ، أو تقابل عبارتين أو ترديد كلمتين ؛ بل تتعدى ذلك الى إشارة مخيلة المتلقي ، ومخاطبة سمعه ، وبث الإندهاش في نفسه ، وحمل ذهنه على التحليل و التركيب لكي يظفر بالمتعة الفنية .

4 - أن الصورة البديعية يمكن أن تفتح أعيننا على الصورة اللغوية التقريرية التي تخلو أصلا من المجاز ، إلا أنها مع ذلك تملك القدرة على إثارة انفعالنا وعواطفنا .

وجملة القول : أن النقد القديم لم يقف في مفهومه للصورة الشعرية عند الإنماط

1- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص 283 .
2 - نفسه ، ص 283 .
3 - نفسه ، ص 284 .
4 - نفسه ، ص 286 .

البلاغية فحسب ، ولكنه تتبع الصورة في الشعر العربي ، فرآها في كل بيت شعري جميل ! ..

ولما كانت نظرهتم الى القصيدة الجيدة تقوم على جمال وحدة البيت فانهم لم يدخروا جهدا في تتبع الأبيات الشعرية الجميلة ، ومحاولة سبر أغوارها الفنية بتقصي مواطن الجمال فيها ، إلا أن عملهم هذا كان منصبا على الشكل الخارجي للصورة التي أعتبروها في أغلب مجرد وسيلة للشرح و التوضيح ،وأداة للإقتناع بعد تثبيت المعنى في ذهن المتلقي وتأكيده (1).

ولو أنهم لم ينظروا الى الشعر على أنه صناعة وحرفة يجب أن يتفنن صاحبها في إتقانها وإظهارها للمتلقي في معرض حسن جميل ، ونظرا إليها من زاوية تؤكد دور المبدع ، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة التي تدفعه الى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة و الفكر ، ووسيلة للتحديد و الكشف (2) لو أنهم لم يفعوا ذلك لكانوا قد قدموالنا فهما للصورة الشعرية قريبا من النقد المعاصر لها .



1 - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 411 / 412 .
2 - نفسه ، ص 329 .

الشعر الأندلسي

والتصدي للإنهيار

الدكتور :

الربعي بن سلامة

جامعة قسنطينة * الجزائر *

منذ أن سقطت الأندلس سنة 897 هـ / 1492 م و الدارسون يحاولون الكشف عن أسباب هذا السقوط ، لمعرفة العوامل الموضوعية التي أدت الى إنهيارالمجتمع الأندلسي وضياع الأندلس . وقد تعددت الآراء بتعدد هؤلاء الدارسين ، وإختلفت باختلاف منطلقاتهم ،ولكن مهما اختلف هؤلاء الداسون في تحديد أسباب إنهيار الأندلس ، فانهم لايخرجون ، في تقديرنا ، عن اربعة اتجهات رئيسية هي :

1- **الإتجاه السياسي** : ويرى أصحابه أن ضياع الأندلس إنما كان بسبب فساد طبقة السياسيين فيها ، وتهافتهم على كراسي الحكم .

2 - **الإتجاه الإجتماعي** : ويرى ممثلوه أن السبب يرجع الى تفكك المجتمع الأندلسي وتنافر عناصره بسبب إختلاف أجناسها وتنوع مشاربها الحضارية .

3 - **الإتجاه الديني** : ويرى أن السبب يرجع إلى تهاون المسلمين في أمور دينهم وإستسلامهم لملذاتهم وشهواتهم .

4 - **الإتجاه الجبري أو القدري** : ويرى أصحابه أن إنهيار المجتمع الأندلسي وضياع الأندلس ما هو إلا قضاء وقدر ، لادخل لأحد فيهما ، لم يكن باستطاعة أحد أن يحول دون وقوعهما .

وإذا كنا لانريد أن نناقش هذه الآراء ، ولانريد أن نرجح بعضها على بعض لأنها ،في تقديرنا ، أوسع من أن يحاط بها في مثل هذا العرض المحدود ، فاننا نريد أن نتوقف عند جانب واحد منها ، وهو الجانب الذي لايكتفي أصحابه في تعليل الإنهيار والسقوط بواحد من الاتجاهات المذكورة ، وإنما يضيفون الى ذلك عاملا آخر حين يحملون الأدب جانبا من المسئولة في ضياع الأندلس ، ويعدونه واحداً من العوامل التي أسهمت في انهيار الجانب الأخلاقي للمجتمع الأندلسي وأهلته للسقوط .

وممن يذهبون الى هذا الرأي ؛ شوقي ابو خليل الذي يقول :

" وعلة السقوط عرفها القريب و البعيد ... إنها ترك ديننا وفضائلنا و الميل الى

الخفة و المرح و الإسترسال في الشهوات ." (1) ثم يضيف في موضع آخر قائلا :
" ومال المسلمون في الأندلس الى حياة الرخاء و النعيم متناسين من يمكر بهم ... كان عدوهم يستعد عسكريا ويوحد كلمته ، وهم في خصوماتهم و موشحاتهم ... " (2)
ويختم كلامه بخلاصة يقول فيها :
" دخلنا الأندلس عندما كان نشيد طارق في العبور اللّه أكبر ، ذلك النشيد الذي لمس سمع الزمان فترنم لعذوبته وصدقه وجلاله " وخرجنا منها لما صار النشيد .

دوزن العود وهات القدحا   راقت الخمرة والورد صحا !! " (3)

فهو ، كما نرى لم يكتف في نعليل السقوط بضعف الوازع الديني وإنما ربط إنحلال الأندلسيين وإسترسالهم في الشهوات بالشعر و الموشحات .
وممن يقولون بهذا الرأي أيضا : المرحوم أحمد توفيق المدني و الدكتور مصطفى الشكعة : اللذان سنرى رأييهما بعد حين .
وقد حاول الدكتور إحسان عباس أن يبرئ ساحة الأدب الأندلسي من مثل هذه التهمة ، في البحث الذي نشره بعنوان " الشعر الأندلسي و الاخلاق " حيث إنتهى بعد عرض العديد من المعطيات الى خلاصة يقول فيها .
« وعلى هذا قد يكون من الصواب ألا نحمل الأدب مسئولية كبرى في النهاية التي انتهت إليها الأندلس ،بل أن نرى فيه نشاطا إنسانيا يتضافر مع سائر ضروب النشاط الإنساني من فكرية وتنظيمة واقتصادية ويقدم العون ، ويصاب بالمد أو الجزر بحسب مدتلك النشاطات وانحسارها . (4)

---

1 - أبو خليل ، شوقي - مصرع غرناطة - ط2 - دمشق : دار الفكر ، 1981 م - ص 119
2 - نفسه - ص 120 .
3 - عباس ، إحسان - وآخرون - دراسات في الأداب الأندلسي - ليبيا - تونس : الدار العربية للكتاب 1976 م - ص ص ، 33 ،34 .
4 - حول وظيفة الأدب وماقيل فيها من آراء ،ينظر على سبيل المثال:
(أ) - عاصي ،ميشال . الفن والأدب - ط2 -بيروت :المكتب التجاري للطباعة النشر والتوزيع ،1970 م ص ص 13 - 60
(ب) - ويليك رينية وارين أوستن - نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي - دمشق :مطبعة خالد الطربيشى ، 1972 م ص ص 31 - 43 .

وإذا كانت وظيفة الأدب من الأمور التي يختلف حولها المنظرون ، بحسب منطلقاتهم ومدارسهم ،فان الرأي الذي نتبناه - وهو السائد - يذهب إلى أن الأدب نتاج إجتماعي ، يتأثر ببيئته الإجتماعية ويؤثر فيها يستمد منها جذوره ولكنه يضيف إليها ، في الوقت نفسه ،بما يقدمه لها من إمكانات لإستكمال نقصها وتصحيح مسارها ،بما يتانسب ومتطلبات التطور عبر مسيرة الزمن (1) .

ولانعتقد أن الأدب الأندلسي يشذ عن هذه القاعدة ، فهو تجلّ ،أو إنعكاس لواقعه الإجتماعي ،وتعبير عنه ، ولكن ليس معني ذلك ان يكون مطابقا مطابقة تامة لهذا الواقع ، أو انعكاسا سطحيا له في جميع الحالات ،بل قد يحتفظ لنفسه بنوع من الإستقلال ، فيتقدم واقعة أحيانا ، و يتأخر عنه أحيانا أخرى أوهوكمايقول الدكتور وهب رومية : « قد يتأخر .... عن الحياة أحيانا ، ولكنه يستطيع أيضا بمافيه من قوة الإستنهاض أن يتقدم و يكشف ويقترح . »(2)

واذا كنا لانستطيع أن نتناول الشعر الأندلسي في حالتي التقدم والتأخر ، فاننا سنكتفي ، هنا ،بالتوقف عند بعض النمادج التى تمثل جانبا من الحالات التى انطلق فيها الشعر الأندلسي من واقعة الآيل للإنهبار ،ولكنه حاول أن يتقدم هذا الواقع ليسهم في المحافظة على كيان المجتمع الأندلسي،بتحذيره من الأخطار المقبلة ، وتوجيهه نحو المسار الذي يحب سلوكه للتصدي لتلك الأخطار و الحيلولة دون وقوع الإنهيار .

وقد بدأت أولى صيحات التحذير مع بداية بوادر التمزق الذي أصاب المجتمع الاندلسي ، باندلاع الفتنة التي اجتاحت عاصمة الخلافة : قرطبة سنة 399 هـ ، حيث حذر أحد شعراء قرطبة، آنذاك ، مواطنيه من هذا التمزق وأنبأهم - إن لم يتداركوا أمرهم - بمستقبل قاتم لاينجو من التردي في ظلماته أحد ، فقال : (3)

---

1 - رومية ، وهب ،قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي. دمشق:وزارة الثقافة ، 1981 م ص 32

2 - المراكشي ،ابن عزاري .البيان المغرب فى أخبار الأندلي والمغرب . تحقيق ليفر بروفيستال .بيروت :دار الثقافة ،1967 م جـ 1 - ص 110 .

3 - سورة الحشر :(2)

أضعتم الحزم في تدبير أمركم ... ستعلمون معاعقبي البوار غدا
فلوا رأيتم بعين الفكرحالكم ... بكيتم بدم أن دمتم بددا
كن سبل العمى أعمت بصائركم ... فألبستكم ثيابا للبلى جددا
يا أمة هتكت مستور سوأتها ... ماكل من ذل أعطى بالصغار يدا
في سورة الحشر آيات مفصلة ... في شأنكم أنزلت لم تعدكم أحدا
نعم وفي الكهف في العشرين خاتمة ... تقضي عليكم بألا تفلحوا أبدا
فاستشعروا سوء عقباكم فقد شملت ... جميعكم محنة لاتنقضي أبدا

ولايخفى ماتشتمل عليه هذه الأبيات من نقدٍ سياسي وإجتماعي ، فقد جمع الشاعر فيها بين التحذير والتقد ،فأبرز حالة التشتت والفرقة التى أصابت الأندلسيين و أبعدت ساستهم عما يجب أن يكونوا عليه من الحزم فى تدبير شؤونهم ، ولكي يضع أمامهم صورة مفجعة لواقعهم المتردي ،عمد إلى الإستعانة بصورتين من القران الكريم ، نرى من خلالهما الأندلسيين وهم « يخربون بيوتهم بأيديهم » [1] ونراهم وقد تغلب عليهم أعداؤهم وأبادوهم ،أو أدخلوهم فى ملتهم ، ولافلاح لهم فى الحالتين [2].

وقد يأتي التحذير في شكل تحريض على الفرار ، ودعوة الى الإنسحاب من أرض المعركة و الصراع ، كما جاء على لسان الشاعر الفقيه ابن العسال، بعد فاجعة سقوط طليطلة في يد ألفو نسو السادس [3] سنة 478 هـ ، حيث يقول : [4]

يا أهل الأندلس حثوا مطيكم ... فما المقام بها إلا من الغلط
الثوب ينسل من أطرافه وأرى ... ثوب الجزيرة منسولا من الوسط
ونحن بين عدو لايفارقنا ... كيف الحياة مع الحيات في سفط ؟

ويرى المرحوم أحمد توفيق المدني أن هذه الأبيات ماهي إلا دعوة للهزمية، حيث قدم لها ، بعد أن عرض عددا من أسباب سقوط غرناطة بقوله :

1 - سورة الكهف :(20)
2 - ألفونسو السادس ، هو ألفونسوبن فرناندو الأول، عين على رأس مملكة ليون سنة 1064 ثم استولى على مملكة قستالة ومملكة البرتغال ،وتوفى سنة 1109 *(MOURRE.D.E H ALPHONSE)*
3 - المقرى ، أحمد بن محمد - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - تحقيق إحسان عباس ، بيروت: دار صادر ،1968م .جـ 4 ،ص 352 .
4 - المدني،أحمد توفيق ،« انهيار بلاد الأندلس وموقف دول الإسلام واسطنبول من ذلك » مجلة الأصالة -ع 27 ،1975 م -ص 181 -

« هكذا سقطت مملكة غرناطة ، لأنها كانت تحفر بيدها قبرها ، وتهيئ بنفسها أسباب سقوطها . وإذا كان بها جماعة غفيرة من المغاوير ، فقد كان بها أيضا جماعة أشربوا في قلوبهم دعوة الهزيمة ونخر سوسهم عظامهم . ألم يكن من الأندلسيين من يقول منذ الوهلة الأولى :

حثوا رواحلكم يا أهل أندلس ... » (1) الى آخر الأبيات .

ويوافقه في هذا الرأي الدكتور مصطفى الشكعة الذي يعتبر هذه القطعة دعوة الى تكريس الهزيمة ، حيث قال ، بعد أن استعرضها ،في التقديم لبيتين آخرين لشاعر آخر .

« وهذا شاعر أكثر تشاؤما ، بل إنه داعية الى الخراب ، متطوع لبث روح الهزيمة ... » (2) وهو يعني ذلك الشاعر الذي قال في المناسبة نفسها :(3)

يا أهل أندلس ردوا المعار فما ... في العرف عارية إلا مرادات

ألم تروا بيدق الكفار فرزنة ... وشاهنا آخر الأبيات شهمات

وإذا كان هذا التحذير يوحي باليأس و الإستسلام ، ويبث الهزيمة ظاهريا ، بدعوة الناس إلى الفرار حينا ، ومطالبتهم برد العارية حينا آخر ، فإن ذلك يرجع الى شدة إحساس الشاعرين بوقع الكارثة ، وشعورهما بجسامة الخطر الذي يهدد الوجود العربي الإسلامي في الأندلس ، ولكنه ليس دعوة إلى تكريس الخزية - كما يذهب إلى ذلك توقيف المدني،ومصطفى الشكعة - بقدرما هو تجسيد لضخامة الخطر ومبالغة في تحذير الأندلسيين ، حتى يتجنبوا الوصول الى هذه النتيجة المأساوية التي وضع الشاعران صورتها المفجعة أمام أعينهم .

ولم يكتف الشعراء بتحذير الأندلسيين من الأخطار ودعوتهم الى جمع الصفوف لمواجهتها ، وإنما قرنوا الدعوة الى الإتحاد بالدعوة الى الجهاد ، لصد الخطر ورد

---

1 - الشكعة ،مصطفى - الأدب الأندلسي -موضوعاته وفنونه -ط4 .بيروت :دار العلم للملايين ، 1979 م ص .514.

2 - المقري .نفخ الطيب 4-:352 .

3 - نفسه -ص ص 484، 485 .

العدوان . وهذا مانراه عند ذلك الشاعر المجهول الذي أطلق صيحة مدوية ، بعد سقوط طليطلة ، يهيب فيها بالأندلسيين أن يهبوا لتخليص المدينة من أسرها ، وأن يأخذوا للديانة بثأرها ، حتى ولو كان في ذلك موتهم جميعا ، لأن الموت أهون من حياة الذل ، وقد قدم لهذا الإستنفار ببيان مكانة المدينة في نفوس المسلمين ، فقال : (1)

طليطلة أباح الكفر منها ... حماها إن ذا نبا كبير

فليس مثالها إيوان كسرى ... ولامنها الخورنق و السدير

محنصة محسنة بعيد ... تناولها ومطلبها عسير

ألم تك معقلا للذين صعبا ... فذ لله كما شاء القدير

وأخرج منها أهلها جميعا ... فصاروا حيث شاء بهم مصير

وكانت دار إيمان وعلم ... معالمها التي طمست تنير

فعادت دار كفر مصطفاة ... قد اضطربت بأهليها الأمور

مساجدها كنائس ، أي قلب ... على هذا يقر ولا يطير ؟

وبعد رثاء المدينة وبيان ما لحق بأهلها ومقدساتها من ضيم وهوان ، يفقد الشاعر صبره فيتوجه الى الأندلسيين قائلا :

خذوا ثأر الديانة وانصروها ... فقد حامت على القتلى النسور

ولاتنهوا وسلوا كل عضب ... تهاب مضاربا منه النحور

وموتوا ولاتنهوا كلكم فالموت أولى ... بكم من أن تجاروا أو تجوروا

أصبرا بعد سبي وامتحان ... يلام عليهما القلب الصبور

فأم الثكل مذكار ولود ... وأم الصقر مقلات نزور

فهو ، هنا ، يدعو الناس الى التخلي عن الصبر على القيم، لأنه في الحقيقة ذل وليس صبرا ، كما يهيب بهم أن يتخلوا عن مخاوفهم ، لأن الحرص على الحياة لايزيد من عدد الأحياء ، بل الحرص على الموت هو الذي يهب الحياة .

وشعر التصدي لعوامل الإنهيار في الأندلس أكبر وأوسع من أن يحاط به في

---

1 - ابن بسام الشنتريني .الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان عباس-ليبيا - تونس الدار العربية للكتاب ، 1978 م . 1/2 ص ص 89 90

مثل هذا العرض الموجز ، لأننا إذا كنا قد رأينا أولى صيحات التحذير من التمزق الداخلي ، وهي تنطلق إثر اندلاع نيران الفتنة في قرطبة سنة 339 هـ ، فإن أولى صيحات التحذير من الأخطار الخارجية قد انطلقت إثر فاجعة مدينة « بربشتر » التي سقطت في أيدي النورمانديين سنة 456 هـ ، حين حذر الشاعر الفقيه عمر بن الحسن الهوزني الأندلسيين ، ودعاهم للإستعداد لمواجهة الأخطار المقبلة ، فقال : (1)

بيـــــت الشر فلا يســــتزل — طرق النــــوام يسمـــع أزل

فثبـــوا واخشـــو شنـــوا واحزئلوا — كـل مـا رزء سـوء الديـن قل

صـــرح الشـــرفـــلا يستقـــل — إن نهلـتم جاءكـم بعـــد عل

بـدء صعـق الأرض نـشء وطل — وريـــاح ثـم غيــــم أبـــل

قـــد رجعـت عـــاد سحـــابا يهل — فـــاذا ريـــح دبـــور محـــل

نقبـــوا فالــــداء رزء يحـــل — واغمــدوا سيـــفا عليكم يسل

ويبدوأن الأندلسيين لم يعيروا هذه النكبة ما تستحقه من إهتمام ، أو اعتبروها مجرد حادث بسيط لايلبث أن يمحوه الزمن ، ولكن الشاعر يراها بداية لأمور عظام ، يجب على الأندلسيين ألا يستهينوا بها ، وأن يستعدوا لمواجهة ما يتلوها ، ولكي يجسم لهم تلك الأخطار و الكوارث المقبلة استعان بصورتين ، تتمثل أولاهما في ذلك المطر المهلك الذي لايبدأ - عادة - إلا بقطرات خفيفة ، ولكنها لاتلبث أن تتحول الى سيول جارفة وعواصف لاتبقى ولاتذر ، وتتمثل الثانية في تلك الريح التي ظنها قوم هود سحابة غيث ، فاذا هي ريح صرصر عاتية ، لم تغادر القوم إلابعد أن أصبحوا كأعجاز نخل خاوية .

وبهاتين الصورتين يكون الشاعر قد وضع أمام أنظار الأندلسيين مشهدا مجسما لما ينتظرهم من أخطار ، وحذرهم من الإستهانة بالبدايات البسيطة التي تنبئ بنهايات مفجعة .

وقد إستمر الشعر ، بعد هذه الفاجعة ،يحذر الأندلسيين من خطر الإنقسام و خطر الصليبية الزاحفة من الشمال ، ويدعوهم إلى تقوية صفوفهم بالإتحاد ،

---

1 - ابن الأبار - ديوان ابن الأبار -تحقيق عبد السلام الهراس -تونس :الدار التونسية للنشر ، 1985 م ص ص33 - 40 .

ويستنفرهم - كلما داهمتهم الأخطار - لصد العدوان بالإستمانة في الجهاد ، كما رأينا في تلك الصيحة التي أطلقها ذلك الشاعر المجهول إثر سقوط طليطلة . وإذاقدر الشعراء أن الأخطار الداهمة أكبر من أن يتصدى لها الأندلسيون بمفردهم ، استصرخوا إخوانهم المسلمين من شمال إفريقيا ، واستغاثوا بهم لصد مالاقبل لهم بمواجهته منفردين .

ومن الشعراء الذين اشتهروا ، في باب الإستغاثة للأندلس ، ابن سهل الإشبيلي الذي استصرخ العرب للجهاد في الأندلس سنة 640 هـ ،

بقصيدة استهلها بقوله : (1) .

وردا فمضمون نجاح المصدر	هي عزة الدنيا وفوز المحشر
نادي الجهاد بكم لنصر مضمر	يبدو لكم بين العتاق الضمر
خلوا الديار لدار خلد وأركبوا	غمر العجاج الى النعيم الأخضر
وتسوغوا كدر المناهل في السرى	ترووا بماء الحوض غير مكدر
وتجشموا البحر الأجاج فانه	سبب به تردون نهر الكوثر

ويستمر في إغراء المستغاث بهم بتعداد مزايا الجهاد؛ الذي لاجزاء له إلا الفخر في الدنيا و الجنة في الآخرة ، الى أن يقول :

لو صور الإسلام شخصا جاءكم	عمدا بنفس الوامق المتحير
لو أنه نادى لنصر خصكم	ودعاكم ياأسرتي ياعشري

وممن أشهروا يالاستصراخ للأندلس ؛ ابن الأبار القضاعي بسينيته المشهورة - التي سنتوقف عند بعض مقاطعها - وبهمزيته التي استصرخ بها أبا زكريا الحفصي (2) قائلا : (3)

نادتك أندلس فلب نداءها	واجعل طواغيت الصليب فداءها

---

1 - ابن سهل .ديوان ابن سهل تقديم إحسان عباس بيروت :دار صادر ،1960 م ص ص 140 - 142 .

2 - أبو زكريا الحفصي ،هو يحي بن عبد الواحد بن أبي بكر ،ولد بمراكش سنة 599 هـ و بويع في القيروان سنة 625 هـ ، توفي سنة 647 هـ .[السراج - الحلل السندسية في الأخبار التونسية 2- 143 - 146]

3 - المقرى . نفح الطيب . 4 :487 - 488 .

وتبقى نونية أبي البقاء الرندي : (1)

لكـل شـيء إذامـاتم نقصـان   فـلا يغـر بطيـب العيـش إنسان

من أشجى الالحان وأكثرها تأثيرا في باب الإستغاثة للأنـدلس .

ولو تتبعنا شعر الاستنفار وشعـر الاستغاثـة لما انتهينا إلى حد ، ولهذا نكتفي بالإشارة ، هنا ، إلى أن الشعـر قد واكب كل مـراحل الصـراع الذي خاضـه الأندلسـيون للحفـاظ على وجـودهم ، ولم يتـخـيل عن آداء دوره الريادي في دعـوة الاندلسـيين إلا الاتحاد والجهاد ، بعد سقوط غرناطة سنة 897 هـ وإنما استمـر في تأدية رسالته إلى ملبعد ذلك بزمن طويل

الشعر الأندلسي في معركة التصدي ، ولانستطيع أن نزعم .وإذا كنا لانستطيع أن نحدد النتائج الملموسة للدور الذي قام به الشعر بأن الناس كانوا يستجيبون دائما لنداءات الشعراء لأن تأثيـر الشعـر - ككل الفنون - يصعب تحديده والإحاطة به ، فإن لدينا العديد من الحالات التي كانت الإستجابة فيها فورية ومباشرة ، بحيث لاينتهي الشـاعر من إنشـاد قصيـدته حتى ينفعل بها الناس.ويتجاوبوامعهـا ، ثم لايلبثـون أن يتجهوا نحو الهدف الذي عينه لهم .

ومن أول مـالدينا من الأمثلة ، في هذا البـاب ، ذلك الإنفعـال الذي وقع فـور انتشار قصيدة أبي إسحاق الإلبيري التي انتقد بها باديس بن حبوس (2) الذي أسند الوزارة ليوسف بن النغريلة اليهودي ، وقد كان أبو إسحاق يرى أن اشراك اليهود في تسيير الشؤون العامة للمسلمين يضعف دولتهم ، ولذلك حذر الغرناطيين بهذه القصيدة ودعاهم الى تغيير الوضع ، فقال : (3)

ألا قل لصنهاجة أجمعيـن   بـدور الزمـان وأسـد العرين

---

1 - باديس بن حبوس .هو أبو مناد الصهناجي ،تولى عرش غرناطة بعد وفاة أبيه سنة 429 هـ وقد اشتهر بإسناد الوزارة إلى اليهود من بنى التغزيلية وتوفى سنة 465 هـ [العربي .اسماعيل .دولة بنى زيري ص ص52 - 128] .

2 - ابن الخطيب، لسان الدين . تاريخ إسبانيا الإسلامية ، أو كتاب أعمال الإعلام .ط2 .تحقيق ليفى بروفنسال .بيروت : دار المكشوف ،1956 ص ص231 - 233 .

3 - نفـسـه .ص 233 .

مقالة ذي مقــة مشفــق　　يعــد النصيحــة زلفــى وديــن
لقــد زل سيــدكم زلــة　　تقــر بهــا أعــين الشــامتــين
تخيــر كاتبـــه كافــرا　　ولــو شــا ء كــان مــن المؤمنــين
فعــز اليهـــود بة وانتخوا　　وتــاهــوا وكانــوا من الأرذليــن
ونالوا مناهــم وجــازوا المدى　　فحان الهــلاك ومــا يشعـــرون
فكــم مسلــم فاضــل قانت　　لأرذل قــرد مــن المشــركين
ومــا كان ذاك من سعيهم　　ولكــن منــا يقــوم المعـــين

وبعد أن بين مكانة اليهود في غرناطة ، وأبرز تسلطهم على أموال المسلمين ، وسيطرتهم على مصالحهم ، وسخريتهم من دينهم ، التفت الى باديس لينصحه ويحرضه على الفتك بوزيره و التنكيل برهطه من اليهود ، فقال :

فبــادر الى ذبحــه قــربة　　وضــح بــه فهو كبش سمــين
ولا ترفع الضغط عن رهطه　　فــقد كنــزوا كل علــق ثمين
وفرق عراهم وخذمالهــم　　فأنت أحــق بمــا يجمعــون
ولاتحسبن قتلــهم غــدرة　　بل الــغدر فــي تركهم يعبثون
وقد نكثوا عهــدنا عندهم　　فكيــف تلام علــى الناكثــين ؟
وكيــف تكــون لهم ذمــة　　ونحــن خمــول وهم ظــاهرون ؟
ونحــن الأذلة مــن بينهم　　كــأنا أســأنــا وهم يحسنــون
فلا تــرض فيــنا بأفعالهم　　فأنــت رهــين بمــا يفعــلون
وراقـــب إلاهك في حزبه　　فحــزب الإلاه هــم المفلــحون

ويبدو أن صنهاجة قد استوعبت محتوى القصيدة واستجابت بسرعة لنداء أبي اسحاق - كما يقول ابن الخطيب - : « فثار به صنهاجة ... وقتل في هذا اليوم آلاف من اليهود ، وذلك سنة 469 وقيل سنة 456 . » (1)

ويأتي بعده المقري ، فيتخلى عن تحديد التاريخ وعدد القتلى ، ولكنه يحتفظ بفورية الإستجابة للقصيدة ، فيقول : « فثارت إذ ذاك صنهاجة على اليهود وقتلوا منهم

---

1 - المقري .نفح الطيب 4. :322 .

مـقـتلة عظيـمـة ، ومنهم الوزير المذكـور - وعـادة أهل الأندلس أن الوزير هو الكاتب - فأراح الله البلاد ببركة هذا الشيخ الذي نور الحق على كلامه باد ... » (2)

وإذا كـان المقـري قـد إكـتـفى بالحـرص على الإحـتـفـاظ بالفـاء التي تفـيـد فـورية الإستجابة ، في قوله : « فثارت إذ ذاك صنهاجة على اليهود » . واكتفى بوصف المقتلة التي نتجت عن هذه القصيدة بالعظيمة ، فإن غرسية غومث يرى أن شهرة أبي إسحاق الإلبيري ، لدى الأروربيين ، إنما كانت بسبب هذه القصيدة ، حيث يقول :

« تنهض شهرة أبي اسحاق بين المسلمين على أعمـاله الزهدية ، بخاصة ، ولكن شهرته بين الأروبيين تعود في المقام الأول الى قصيدته الشهيرة التي توجه بها الى بربر صنهاجة يحرضـهم على اليهودي يوسف بن النغـريلة وزير الملك ابن باديس ... و الحق أن القصيدة تستحق ماحظيت به من شهرة ، ولانعـرف إلا في القليل النادر أن أبياتا من الشعـر لعبت دورا أسـاسـيـا مبـاشـرا في التـاريخ السـيـاسي لأمة من الأمم ، فكهربت العزائم ، ودفعت بها في سرعة خاطفة الى اشعال الحرائق ، وشحذت السيوف للقتل ، كالدور الذي لعبته هذه القصيدة ... » (1)

وإذاكـان غومث قد اختلف مع ابن الخطيب في تحديد تاريخ صدور هذه القصيدة التي أشعلهت هذه الثورة ، حيث أورد أنهـا وقـعت « في صـفـر 459 هـ ، 30 ديـسـمبر عام 1066م » (2) - وهو الأقرب الى الصواب و الأنسب لحياة الإلبيري؛ التي لم تتجاوز سنة 459 هـ - فانه قد أعطاها أهمية أكبر بكثير مما هي عليه عـند الخطـيـب و المقري .

وبعد غومث يأتي هنري بيريز فيزيد الموضوع دقة أكثر حينما يتحدث عن تجاوب الغرناطيين مع هذه القصيدة ، فيقول : إن صنهاجة قد استجابت بعنف بعد عدة أيام من الهدوء الظاهري ، تناقلت خلالهـا الأفواه قـصـيـدة الشـاعـر وشرحتهـا ، وقـد أودى هذا الإنفجار الشعبي بحياة ثلاثة آلاف يهودي . (3)

---

1 - غومث ،إميليوغرسية ،مع شعراء الأندلس والمتنبي - ط1 - ترجمة أحمد الطاهر مكي . القاهرة: مكتبة وهبة ،1974 .ص 134 .

2 - م ن، ص ن .

3 - PERES, Henri .La poésie andlouse en arabe classique au XI eme siècle . 2 eme Edition , Paris :Maisonneuve .1953 p 273

وعلى الرغم من إختلاف هؤلاء الدارسين في تحديد بعض ملابسات القصيدة ،واختلافهم في تقدير ماأسفرت عنه من نتائج ، فانهم متفقون على أن الإستجابة لنداء الشاعر كانت فورية وعنيفة ولم تكن هذه هي الحالة الوحيدة التي يتجاوب فيها الناس مع الشعر ويستجيبون له استجابة فورية ، وإنما تكررت العملية مع ابن الأبار ، حينما استصرخ أبا زكريا الحفصي لإنقاذ بلنسية من السقوط - بعد أن حاصرها خايمي الأراغونى (1) سنة 635 هـ بقصيدته المشهورة التي استهلها بقوله : (2)

أدرك بخيلك ، خيل الله ، أندلسا	إن السبيل الى منجاتها درسا
وهب لها من عزيز النصر ما التمست	فلم يزل منك عز النصر ملتمسا
وحاش مما تعانيه حشاشتها	فطالما ذاقت البلوى صباح مسا
ياللجزيرة أضحى أهلها جزرا	للحادثات وأمسي جدها تعسا
في كل شارقة إلمام بائقة	يعود مأتمها عند العدى عرسا
وفي كل غاربة إجحاف نائبة	تثني الأمان حذارا و السر ورأسي
تقاسم الروم لانالت مقاسمهم	إلا عقائلها المحجوبة الأنسا
وفي بلنسية منها وقرطبة	ما ينسف النفس أو ينزف النفسا
مدائن حلها الإشراك مبتسما	جذلان وارتحل الإيما مبتئسا
....	....
ياللمساجد عادت للعدا بيعا	وللنداء غدا أثناءها جرسا

وبعد أن انتهى من رسم صورة مجسدة لما آلت إليه حال الأندلس من ضعف ، وما آل إليه حال الإسلام و المسلمين فيها من ذل وهوان ، يتوجه بالخطاب الى أبي زكريا ، فيقول :

صل حبلها أيها المولى الرحيم فما	أبقى لها المراس حبلا ولامرسا
....	....
يا أيها الملك المنصور أنت لها	علياء توسع أعداء الهدى تعسا
وقد تواترت الأنباء أنك من	يحيي بقتل ملوك الصفر أندلسا

---

1 - خايمي الأراغوني ،هو خايمي الأول الملقب بالفاتح ،خلف أباه بيدرو الثاني على عرش أراغون سنة 1213 وتوفي سنة 1276 م (MOURRE .D.E.H. JAQUES)

2 - ابن الأبار ،الديوان ص ص395 - 400 .1 - المقري ،نفح الطيب . 4 :460 .

ولم يكدأ بن الأبار ينتهي من إنشاد قصيدته حتى تجاوب معها أبو زكريا ، وكانت إستجابته ، كما وصفها المقري ، فورية « ... فبادر السلطان باعانتهم وشحن الأساطيل بالمدد إليهم . » (1)

وليس قول المقري : « وشحن الأساطيل » بالجمع من قبيل المبالغة ، بل هو حقيقة وقد ذكر الدكتور محمد عبد الله عنان مايؤيدها ، حين تحدث عن بعض ماتركته هذه القصيدة من أثر ، فقال :

« وكان لهذه القصيدة المبكية ، التي مازالت تحتفظ حتى يومنا هذا برنينها المحزن ... أبلغ الأثر في نفس الأمير أبي زكريا الحفصي ، فبادر بتجهيز أسطول شحنه بالسلاح و الأطعمة و الكسى و الأموال ، يتألف من إثني عشرة سفينة كبيرة وست صغيرة ... وتقدر الرواية الإسلامية فيمة ما شحن بهذا الأسطول بمائة ألف دينار من الذهب وهي قيمة لها خطرها في ذلك العصر ... » (2) .

وإذا كانت قصيدة ابن الأبار قد حركت اسطولا علي هذا القدر من الأهمية فانها لم تكن الأخيرة التي تجاوب معها الناس ، وإنما تكررت عملية الإستجابة الفورية مرة أخرى مع مالك بن المرحل في قصيدته التي استنفر بها المغاربة للجهاد في الأندلس ، سنة 662 هـ و التي استهلها بقوله : (3) .

استنصر الدين بكم فاستقدموا	فانكم إن تسلموه يسلم
لاتسلموا الإسلام ياإخواننا	وأسرجوا لنصره وألجموا
لاذت بكم أندلس ناشدة	برحم الدين ونعم الرحم
فاسترحمتكم فارحموها إنه	لايرحم الرحمن من لايرحم

وبعد أن وضع أمام المغاربة صورة مأساوية لما آلت إليه حال الإسلام و المسلمين في الأندلس من ذل وهوان ، يعود إلى حضهم علي الجهاد ، بابرازما في الجهاد من

---

1 - عنان ،محمد عبد الله . عصر المرابطين والموحدين فى الأندلس- عصر الموحدين - ط 1 - القاهرة :لجنة التأليف والترجمة والنشر ،1964 م ص 448 .

2 - مجهول . الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية ،نشر محمد بن أبي شنب الجزائر : مطبعة جول كربونل ،1920 م - ص ص 109 - 111 .

3 - نفسه - ص - 109 .

فخر في الدنيا ، وما وعد الله به عباده المجاهدين من حسن ثواب الآخرة ، فيقول :

إخواننا ماذا القعود بعدهم	أفي ضمان الله مايتهم
هل هي إلا جنة مضمونة	أو عودة صاحبها مكرم
حدوا السلاح وانفروا وسارعوا	الى الذي من ربكم وعدتم
إن أمام البحر من إخوانكم	خلقاً لهم تلفت إليكم
ونحوكم عيونهم ناظرة	لاتطعم النوم وكيف تطعم ؟
و الروم قد همت بهم ومالهم	سواكم رد ، فأين الهمم ؟
كلهم ينظر في أطفاله	ودمعه من الحذار يسجم
أين المفر لامفر إنما	هو الغياث أو إسار أو دم

حاول ابن المرحل ،في هذه الأبيات ، أن يستثير العواطف الانسانية بعد أن حرك المشاعر الدينية ، فرسم صورة مأساوية لحياة الأندلسيين الذين فصل البحر بينهم وبين إخوانهم ، وعزم الإسبان على إقتلاع جذورهم من أوطانهم ، فراحوا يتتبعونهم بالقتل و الأسر ، وهم عاجزون لايقدرون على رد الظلم و العدوان ، فنراهم وقد استولى الجزع على أنفسهم وتمكن الرعب من قلوبهم ، يلتفتون نحو إخوانهم من مسلمي المغرب طلبا للغوث و النجدة ، وقد نجح الشاعر - بالجمع بين العامل الديني و الإنساني - في تحريك مشاعر المغاربة ، وتوجيههم نحو الهدف المنشود ، وهذا مانجده في تعليق صاحب الذخيرة السنية ، على هذه القصيدة ، حيث قال مبينا تأثر الناس بها واستجابتهم لندائها - :« فقرئت القصيدة بصحن جامع القروين من فاس يوم الجمعة بعد الصلاة ، فبكى الناس عند سماعها ، وانتدب كثير منهم للجهاد » (1)

***.

وإذا كان تأثير الأدب في المجتمعات - كما قلنا - من الأمور التي يصعب الكشف عنها أو تحديدها بدقة - لأن هذا التأثير عادة مايكون بطيئا ، خفيا وغير مباشر - فان الخلاصة الموجزة التي يمكن الخروج بها من النماذج التي استعرضناها - على الرغم من عدم شموليتها وقصورها عن الإحاطة بكل مراحل أدب التصدي في الأندلس - هي أن اتهام الشعر الأندلسي بافساد أخلاق الأندلسيين ، وتحميله مسئولية الإسهام في انهيار المجتمع الأندلسي وضياع الأندلس ،فيهما كثير من المجازفة وجحاف - ولعله من الأقرب للصواب أن نقول - بعد هذه النماذج - : إن الشعر الأندلسي قد حاول ، عبر قرون من الزمن أن يحافظ على تماسك المجتمع الأندلسي، وأن يحول دون تصدعه وانهياره، وقد استطاع - في بعض الأحيان على الأقل - أن يؤثر في حياة الأندلسين تأثير إيجابيا مباشرا ، وأن يؤدي دورا لايقل عن دور بقية الأسلحة في معركة التصدي للفناء ، ولعله استطاع بذلك أن يسهم في تمديد عمر الدولة الإسلامية وتأخير انهيارها في الأندلس .

Mourre . Michel .Dictionnaire encyclopédique d'histoire Paris: Bordos .1978 . - 1

جدلية الشكل و المضمون

في

النقد العربي المعاصر

الدكتور :

عمار زعموش

جامعة قسنطينة * الجزائر *

من الواضح أن قضية الشكل و المضمون في النقد الأدبي ليست جديدة ، فقد عرفها النقد العربي قديما ، غير أن إشكاليتها ازدادت في العصور الحديثة مع تطور الحياة الإجتماعية وتعدد المذاهب الفكرية و النظريات النقدية .

ومما زاد الأمر تعقيدا استعمال مصطلح الشكل La Ferme بطريقة تجعل من المضمون Le centenu مقابلا له . وكأنهما متناقضان ومتبادلان ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تعدد مصطلحاتهما . فالشكل و المضمون كمصطلحين نقديين لم يعرفهما النقد العربي القديم ، حيث نجد لهما من المصطلحات النقدية ما يقابلهما مثل: اللفظ و المعنى ، الصورة و المادة القالب و الموضوع ، الإطار و المحتوى ، وغير ذلك ، ورغم اختلاف دلالات تلك المصطلحات ، فان أغلب النقاد يوظف ماشاء منها دون تحديد لمفاهيمها ، وذلك لغياب القاعدة المعرفية التي تجعله يدرك دلالتهما كما هي في أصولها ، ونتيجة لذلك يحسن بنا أن نبدأ الحديث عن الإشكالية من النقد القديم .

إن استعمال النقاد القدامى لمصطلحي اللفظ و المعنى في تحديد طبيعة الأدب وإقرارهم بأسبقية المعنى ، أي بوجوده، قبل اللفظ الذي يوضع بعد ذلك للتعبير عده ، قد جعلهم ينظرون الى كل من اللفظ و المعني على حدة معتبرين إياهما عنصرين متميزين في العمل الإبداعي . وهو ماأدى بهم الى الإختلاف في عملية التقويم ، هل يعتمد في ذلك اللفظ أم المعنى ؟ ومن ثم انقسم النقاد الى فريقين ينتصر أولهما للفظ، وثانيهما للمعنى ، ولعل الجاحظ أبا عثمان بن عمر (توفي سنة 255 هـ) هو أقدم من أثار هذه القضية بين نقاد العرب ووقف عندها بشيء من التوسع ، حيث رفع من شأن اللفظ وجعله أساس الإبداع في مقولته الشهيرة : " المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي و العربي ، و القروي و البدوي و المدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظة وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك "(1) فالعبارة صريحة

---

1 - الجاحظ ، أبو عثمان : كتاب الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الكاتب العربي ، بيروت ط 3 / 1969 ج3، ص 131 .

تكشف عن إنحياز الجاحظ للفظ ، رغم أنه يعد من بين من عرف أدبهم في عصره بقيمة معانيه ، فقد كانت عنايته بألفاظه تابعة لمعانيه ، حتى أنه من الصعب أو من غير الموضوعية إعتباره من الكتاب اللفظيين . ومع ذلك فان دعوته الى التركيز على اللفظ و العناية به في الأدب قد وجدت من النقاد من يأخذ بها ويدعمها ، حيث يعلن أبو هلال العسكري في القرن الرابع للهجرة قائلا : " ليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي و العجمي و القروي و البدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، و الخلو من أود النظم و التأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا (1) .فهو كسابقه يركز على اللفظ .

ويعطي المفردة الدور الأساسي في الابداع الادبي ، لذلك نجده ينقل كلام الجاحظ مضيفا اليه ، ومحاولا تدعيمه بالادلة التى تؤكد دعواه ،حيث يقول :"من الدليل على مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة ،والاشعار الرائقة ماعملت لافهام المعانى فقط لأن الردئى من الالفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الافهام ،وانما يدل حسن الكلام ،وإحكام صنعته،ورونق ألفاظه،وجودة مطالعه ،وحسن مقاطعه ،وبديع مبادئه وغريب مبادئه على فضل قائله وفهم منشئه وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى "(2) و الواقع أن أبا هلال العسكري (ت 395 هـ) لايكاد يختلف عن الجاحظ فى تصوره للعمل الأدبى من حيث اهتمامه باللفظ والعناية بالشكل الخارجي . ودالتالى النظر إلى اللفظ والمعنى كشيئين منفصلين . وقد سار في هذا المنهج اللفظى مجموعة من النقاد القدامى الذين يرون فى اللفظ المقوم الحق للأدب ولعل عبد الرحمن بن خلدون (1332 - 1406 م) يعد من أبرز المفكرين المتطرفين فى إعطاء القيمة للألفاظ ، وإذا يقول :" إعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لافي المعانى ،إنما المعاني تبع لها وهي أصول فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام فى النظم

---

1 - ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية بيروت . 1986 . ص58 .

2 - المرجع السابق ، ص 58 .

والنشر إنما يحاولها في الألفاظ ... فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر"(1) ..

والواضح أن هؤلاء النقاد المفكرين الذين رأوا في الألفاظ الأساس الجوهري للعملية الإبداعية رغم أنهم في حقيقتهم بعيدون عن فهم طبيعة هذه العملية التي جعلوا جماليتها كامنة في المفردات أو الألفاظ وحدها منفصلة عن معانيها وسياقها ، إلا أنهم - ورغم تطرف بعضهم في المناداة بهذا الرأي - يؤكدون جانبا أساسيا في العمل الابداعي وبدونه لايمكن أن نميز بين الأدب وغيره من الكتابات الأخرى .

وعلى كل فان عبد القاهر الجرجاني (ت 471. هـ) قد اكتشف قصور فهمهم للعملية الإبداعية عندما جرد اللفظة المفردة من أية قيمة فنية ،وربطها بالصياغة والسياق ،حيث أكد أسبقية المعنى على اللفظ ،وجعل الألفاظ تابعة له . ومن ثم ربط المعنى بكيفية الصياغة والنظم ،مما أعطى اللفظة إمكانية تجاوز المعنى القاموسي من خلال العلاقات الجديدة المرتبطة بالتراكيب الغوية والنحوية،وبذلك أعاد للنص الأدبي قيمته حيث ميز بين الألفاظ وبين صورة المعنى وفرأى أن علاقة اللفظ بالمعنى ينتج عنها شئ ثالث سماه "صورة" ،هي التي تشكل أساس العبيرالشعري عنده أو فيما سمي "نظرية النظم " وذلك أن الالفاظ لاتتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولامن حيث هي كلم مفردة ، وأن الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفطة التي تليها أوما أشبه ذلك مما لاتعلق له بصريح اللفظ ،ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع أخرى (2) . إن المعنى في نظر عبد القاهر الجرحاني هو الذي يحدد نوعية الصورة البيانية ويقود إلى اللفظ المتوخى .

وعلى الرغم من اقتراب عبد القاهر الجوجاني من الرؤية المعاصرة التي توحد اللفظ بالمعنى ،وترى أن أي تغيير يمس تركيب الألفاظ ينعكس أثره في المعنى أو الدلالة ،فان موقفه قائم على أسبقيه المعنى والانتصار له وإن كان ذلك قد تم بطريقة

1 - عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة . دار الرائد العربي ، بيروت . ط 1 / 1982 ص 577 .

2 - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : تصحيح محمد عبده و محمد محمود الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت 1981 ، ص 38 .

فنية موضوعية لاتجعله من أتباع اللفظ ولاالمعاني كجزئين منفصلين، بل على أساس الصورة الفنية المشكلة من اجتماعهما.واهتمامه بالصورة جعله يهمل الخصائص الذاتية للمفردة التى تسهم بعناصرها الصوتية في توفير الجو النفسي والايحاء بالمعاني والمواقف .

إن المفهوم الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى يمثل مرحلة متطورة في النقد العربي القديم ، حيث لايزال يلتقي في كثير من جوانبه مع المفاهيم النقدية الحديثة عندنا وعند الغرب ومن ثم استطاع أن يتجاوز تلك المفاهيم التقليدية المبنية على أساس الانتصارلأحدى العنصرين ،اللفظ أو المعنى الذي مثل الجاحظ الجانب الأول منه ووضع أبو عمر الشيباني - حسب رواية الجاحظ - أساس الاتجاه الثاني الذي يحفل بالمعنى ويجعله في مقدمة عناصر تقويم العمل الأدبى وهو ماذهب اليه الحسن بن بشر الآمدي فى حديثه عن شعر أبى تمام واهتمامه بالمعنى أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه اذا رأى أن من امتدحوا أبا تمام بذلك " فقد سلموا له الشئ الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني، بهذه الخلة دون ماسواها فضل أمرؤا القيس لان الذي فى شعره من رقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه ،وبديع الحكمة فوق ما استعار الشعراء من الجاهلية و الإسلام ، حتى أنه لاتكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد أمرئي القيس فيها ، وإقياله عليها لما تقدم غيره [1] و التركيز على المعاني يجعل ترجمة الشعر إلى لغة أخرى لاتفقد من قيمته ، وذلك خلافا لما هو موجود في الإتجاه اللفظي الذي لايولى أهمية للمعاني و الأفكار .

ولعله يمكن القول بأن أغلب النقاد العرب القدامى قد درسوا كلا من اللفظ والمعنى على حدة ، مستندين في ذلك الى تقسيم ابن قتية الدينوري (828 - 889 م) لأضرب الشعر حيث يرى أن " الشعر أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ... وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في

---

1 - الآمدى : الموازنة بين شعرابي تمام و البحتري ، تحقيق السيد احمد الصقر ، دار المعارف ، القاهرة ط2 / 1972 ص 420 .

المعنى ... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ...وضرب منه تأخر معناه تأخر لفظه .. »[1] وهو الرأي الذي امتد تأثيره آلى عدد من النقادمن أبرزهم قدامة لم جعفر (872 - 948 م) الذي تكلم في كتابه "نقد الشعر " عن جودة اللفظ ورداءته، وجودة المعني ورداء ته كما تكلم عن إتلافهما من ضعف .

وامتد اثر هذين الاتجاهين إلى النقاد المتأخرين أمثال ابن رشيق القيرواني (995 - 1064 م) وابن الأثير نصر الله ضياء الدين أبو الفتح (1162 - 1239 م) ، وغيرهما فقد ذهب الأول الى القول بأن " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وإرتباطه كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا نجد معنى يختل إلا من جهة لفظه وجريه فيه على غير الواجب ... فان اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ ،مواتا لا فائدة فيه ... "[2] ورغم وضوح دعوة ابن رشيق الى ضرورة التلاحم بين المعاني وألفاظها ، إلا أن رؤيته لهم تنم عن انفصالهما . ولا شك أن هذه النظرة الجزئية التي اتسم بها نقدنا القديم تفقد العمل الأدبي كثيرا من عناصر أصالته وقوة تأثيره . فباستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي أكد التلازم الوثيق بين التراكب ومعانيها ، واستطلاع من خلال نظرية النظم واستعماله لمصطلح الصورة أن يقترب من المفهوم المعاصر لقضية الشكل و المضمون ، فان أغلب النقاد الآخرين فصلوا بين اللفظ و المعنى ، ونظروا اليهما في صورتهما الجزئية ، وتساوي في ذلك أنصار اللفظ ودعاة المساواة بينهما ، حيث أن اهتمامها في الحقيقة لايقف عند عنصر دون الآخر ، وإنما كانت إشادتهم واهتمامهما أكثر ميلا الى أحد العنصرين .

وعلى كل فان الإشكالية ذاتها انتقلت الى النقد العربي الحديث بصورة لانكاد للمس فيها تغييرا أو إختلافا لما رأيناه عند النقاد القدامى ، رغم تأثر قسم منهم بالثقافة الغربية ومحاولتهم الإستفادة منها . فالنقاد الكلاسيكيون الذين اتجهوا الى

---

1 - ابن قتية : الشعر والشعراء دار الثقافة ، بيروت د ت . ج 1 ص 12 ومابعدها .

2 - ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد مفيد قميحة دار الكتاب العلمية بيروت . ط 1 / 1983 ص 19 .

إحياء التراث النقدي عند العرب ساير معظمهم الإتجاه اللفظي الذي يغلب جانب الصياغة الفنية على المعاني و الأفكار . وإن كانت دلالة المصطلحات أخذ منحي جديدا ، حيث لم يعد الإهتمام يتجه الى اللفظ المفرد من حيث جزالته وفصاحته - كما هو الأمر عند النقاد القدامى - بل اتجه نحو الصياغة بوصفها أساس التعبير الفني ، يقول مصطفى صادق الرافعي (1880 - 1937 م) : "إن الخاصية في فصاحة هذه اللغة ليست في ألفاظها ، ولكن في تركيب ألفاظها ، كما أن الهزة و الطرب ليست في النغمات ولكن في وجود تأليفها ، وهذا هو الفن كل الفن في الأسلوب (1) . و الواقع أن هذا التحديد لم يتجاوز الجانب التنظيري فقد بقي النقد التطبيقي يدور في فلك الألفاظ المفردة وصحتها من حيث اشتقاقها واستعمالها لغويا أو نحويا . و العائد الى كتابات مصطفى صادق الرفعي وغيره من النقاد الكلاسيكيين يكتشف ذلك بسهولة ووضوح . بل إن أحمد حسن الزيات في كتابه «دفاع من البلاغة» نجده ينقل كلام أبي هلال العسكري الذي يجعل المعاني مطروحة ومعروفة عند الجميع. ومن ثم فالقيمة عنده هي في جودة اللفظ ، حيث يذهب الزيات الى تأييد هذا القول وإلاحتجاج له بقوله : " وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب . من أن المعني المبذول أو المرذول أو التافة قد يتسم بالجمال ويظفر بالخلود إذا جاد سبكه وحسن معرضة (2) ، وهو لايكتفي بذلك بل يلجأ الى تأكيد قوله بإيراد أقوال بعض الأدباء الفرنسيين الذين يرون الجمال الفني في اللفظ مثل فلوبير ، الذي يرى أن " العناية الدقيقة بالعبارة سبيل الى اجادة التفكير وإحسان التخيل " (3).

ويعقب بعد ذلك على أقوال من استشهد بهم قائلا :"هؤلاء ومن لف لفهم من أنصار الصباغة أقرب الى الصواب " (4).

---

1 - مصطفى صادق الرفاعي: تحت راية القرآن ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ط 7 / 1974 ص 19 .

2 - أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2 / 1967 ص 40 .

3 / 4 - المرجع نفسه ، ص 79 .

وإذا كان الإتجاه الكلاسيكي بصفة عامة يغلب كقفة الصياغة الفنية ويرى أنها الأساس في كل بناء أدبي لأنها مجال البراعة وإبراز القدرة على التعبير عن المعاني ، فإن النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية وبخاصة الرومانسية منها حاولوا النظر الى القضية بمنظار يجمع بين اللفظ و المعنى باعتبار الألفاظ أكسية لمعانيها ، فالثوب لايكون جميلا إلا إذا كان على قدر الجسم لايزيد عنه ولاينقص عليه . وهو ما يؤكد إستمرارية النظر الى اللفظ و المعنى كشيئين منفصلين ، الشيء الذي يسمح بتغليب جانب على آخر ، ولعل مدرسة الديوان تلتقي في موقفها من القضية مع مدرسة المعنى في النقد العربي القديم التي ترى أن اللفظ في خدمة المعنى ، ومن ثم نجد إبراهيم عبد القادر المازني يصرخ في وجه المتشبثين بالشكل وزخرفه ، قائلا :" أليس أحدنا بمعذور إن هو صرخ ويه من سانح اليأس خاطر ، ياضيعة العمر ، أقص على الناس حديث النفس ، وأبثهم وجد القلب ونجوى الفؤاد ، فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه ! كأني الى اللفظ قصدت ! وأنصب قبل عيونهم مرآة للحياة تريهم لو تأملوها ، نفوسهم بادية في صقالها فلا ينظرون الا الى زخرفها والى إطارها ، وهل هو مفضض أم مذهب ، وهل هو مستملح في الذوق أم مستهجن ؟ وأفضي إليهم بما يعى أحدهم التماسه من حقائق الحياة فيقولون لوقلت كذا بدل كذا لأعيان الناس مكان ندك ! مالهم لايعبيون البحر بأعوجاج شطآنه وكثرة صخوره ؟ . ياضيعة العمر . " (1) فالمازني كصاحبه عباس محمود العقاد وعبد الرحمان شكري ويولي أهمية للمعنى ويرى أنه الأصل ،" فالألفاظ ليست إلا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراءها شيء ، وأن المرء يرتب المعاني أولا في نفسه ثم يحذو على ترتيبها الألفاظ وأن كل زيادة في اللفظ لاتفيد زيادة مطلوبة في المعنى وفضلا معقولا فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ عن نفسه وغيب عن عقله .. "(2) إن مدرسة الديوان تنظر الى الألفاظ بوصفها رموز للمعاني و المشاعر و الأفكار، وبذلك فهم لا يولون أهمية للألفاظ مادام الأصل عندهم هو

---

1 - ابراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم ، دار الشروق ، بيروت 1976 ص 187 .

2 - عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب و النقد ، مطبوعات دار الشعب القاهرة . ط 3 .د.ت.ص104 .

المعنى الذى تؤديه تلك الألفاظ فالمهم هو التعبير عما يختلج في الصدر من معان . ومع ذلك تبقى الصياغة و التأليف الأساس الذي يتم به الإبلاغ و التأثير ، ومن ثم كانت العلاقة بين اللفظ و المعنى في مفهومهم النظرى مبنية على عدم إمكانية فصل أحدهما عن الآخر رغم تقدم المعني علي اللفظ و أسبقيته من الناحية الزمنية ، وإرتباط وجود هذا الأخير بوجود المعنى .

وقد ذهب محمد مندور في مرحلته النقدية الأولى الى تغليب اللفظ و الإنصراف الى المفاهيم الأدبية الفنية الصرفة التي نادى بها الرمزيون وجماعة " الفن للفن " ، وغيرهما ، حيث رأى أن اللفظ في العمل الأدبي " لايستخدم للعبارة عن المعنى بل يقصد لذاته . إذا هو في نفسه خلق فني " (1) يقصد منه " الى خلق صورة رائعة لاالى أداء فكرة " (2) . ومن ثم إتجه الى نقد مقولة ابن قتيبة التي سبق أن أوردناها ، فرأى أن مادة الشعر " ليست المعاني الأخلاقية كما أنها ليست الأفكار ، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لايعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوي الأيحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته " (3)

وهو يستشهد على ذلك بأبيات للشاعر العربي ذي الرمة (ت . 735 م) يصور فيها حالته النفسية . إذ يقول :

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى و الخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي و الغربان في الدار وقع

فيرى إن " في هذه الصورة الجميلة الصادقة ، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس الى الأرض منهكا يائسا يخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب ، فأخذت تعبث بالرمال ، وفي الغربان الواقعة بالدار مايملأ الجو أسى ولوعة " (4) مايغني عن كل معنى يريده ، ابن قتيبة ، وكأني إلى بمحمد مندور لايفرق بين المعنى الشعري و المعنى المعجمي رغم إشارته " الصياغة الفنية التي تغاير

---

1 - محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1973 ص 123 .
2 - المرجع نفسه ، ص 123 .
3 / 4 - المرجع نفسه ، ص 128 .

اللفظية " ، و الى الأسلوب العقلي أو العلمي الذي لايقصد من اللفظة فيه غير التعبير عن المعنى ، خلافا للأسلوب الفني الذي تمثل فيه اللفظة العنصر الجمالي المجسد للأحاسيس و الأفكار . وقد تطورت نظرته في هذه المرحلة ذاتها ، حيث أصبح لا يميز في نقده بين الصياغة و المعاني ، ويرى " أن الأسلوب الفني الجيد هوذلك الذي يصدر عن صاحبه ، وقد سكنت الفكرة وسكن الإحساس الى طرق آدائها - حقيقة كانت أم مجازية - سكونا طبيعيا حتى لتحس بأن الفكر و الإحساس وقد ولدا مجسمين في العبارة ، فلا تدري أفطن الكتاب الى الصورة أولا ، أم الى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة ، أم خلقت الصورة الموضوع " (1) . فهو يرى أنهما متكاملان بصورة لا يمكن فصلهما فيها . إذ يقول :" وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج ، وذلك لأننا مضطرون الى هذا التمييز اضطرار ، وان كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا ، يكاد يكوّن وحدة في كثير من الأحيان " (2) . وبالتالي كانت الصورة و الموضوع عنده كما يقول يشبهان شفرتي مقص ، حيث لا يمكن معرفة أي الشفرتين أقطع .

وكما هو واضح فان محمد مندور قد إبتعد - نوعا ما - عن إستعمال مصطلحي اللفظ و المعنى ، وإستبدلهما باستعمال التجربة و الصياغة آنا و الصورة و الموضوع آنا آخر . و إذا كان مصطلح الصورة يقترب - شيئا ما - من الشكل فان مصطلح الموضوع يختلف عن المضمون . ذلك أن الموضوع كما يقول أرنست فيشر : " غالبا ما يكون مشدودا بالمعنى ، إلا أن ذلك ليس هو الشيء نفسه . إن فنانين أو أدبيين يستطيعان تفسير و معالجة موضوع بطريقة متباينة ، بحيث لا يكون لأثريهما كثير مما هو مشترك بينهما . إن إختيار المرضوع لشئ هام جدا بالطبع ، وهو يسمح لنا غالبا بأن نحدد موقف الفنان أو الكاتب : غير أن المواضيع ذاتها يمكنها أن تتحمل محتوى متباينا تمام التباين . فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصا ولكن المحتوى و الشكل أو بعبارة أخرى ، المدلول و الشكل يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي . ولا يمكن أن

---

1 - م . ن ، ص 195 .
2 - م . ن ، ص 132 .

يصبح الموضوع محتوى إلا من خلال موقف الفنان ، ذلك لأن المحتوى لا يشكل ما عرضه الفنان وحسب ، و لكن يكشل أيضا الطريقة التي قدم بها هذا الشكل وضمن أي سياق ، كما أنه يشير الى درجة الوعي الإجتماعي و الفردي فيه " (1).

إن الموضوع في العمل الأدبي بعيد كل البعد من أن يكون هو مضمون العمل الأدبي ولايمكن له تحديده . حيث أن موضوعا ما يمكن أن يعالج بشكل قصيدة شعرية ، أو بشكل قصة أو رواية ، أو ما إلى ذلك . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان الموضوع ذاته قد يعالج بكيفيات متباينة ومتعارضة أحيانا . فالثورة الزراعية مثلا يمكن أن تكون في عمل صورة للعدالة الإجتماعية ، ولما تبذله الدولة من أجل إخراج الإنسان الريفي من آفة الفقر و الجهل و التخلف ، وقد تكون في عمل آخر صورة لإستغلال السلطة لنفوذها في التعدي على أملاك الغير ونزعها منهم بطريقة غير شرعية ومخالفة للعرف و التقاليد ، وبالتالي فهي تزيل الحواجز الإجتماعية التي يقرها المجتمع الطبقي بعلاقاته الإقطاعية المترسخة ، ويدافع عنها من أجل استمرارية وجوده . ومن ثم فان تصنيف الأعمال الأدبية لايتم على أساس موضوعاتها ، لان هذه الأخيرة لاتخلق الشكل الفني الذي يجعل من العمل المنتج أثرا فنيا ، وإنما تحدده المواد التي تدخل في تكوينه ، أو ما يسميه النقاد بالمحتوى الذي هو ليس بالمضمون أيضا .

وعلى كل فان للموضوع أهميته في بناء العمل الفني من حيث وحدته وارتباطه بحاجات العصر و القضايا الحيوية للانسان . وان كانت قيمته تنبني على أساس المحتوى الذي يجسد الأديب به رؤيته في عمله الفني ، و الغاية التي يطمح الى تحقيقها من وراء ذلك . فالمحتوى هو نتاج العلاقة أو التفاعل بين الموضوع كشيء خارجي وبين ذاتية الأديب الواعية التي تقوم بانتقاء الموضوعات الحياتية المهمة ، وتحويلها الى محتوى للعمل الأدبي المبدع المجسد لموقف الفنان من الحياة و الواقع .

أما مصطلح " الصياغة" الذي يستعمله محمد مندور وكذلك محمود أمين العالم وغيرهما من النقاد الآخرين للدلالة علي الشكل فهو يختلف عن هذا الأخير لأن الشكل ليس هو اللفظ ولا الصياغة ، وإنما " هو البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ

---

1 - ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة بيروت . د . ت . ص 160

مـادته بالنسبـة للأدب " (1). . وفي ضـوء ذلك تكون الصيـاغـة و الألفـاظ وكـذلك المحتـوى و المعـاني من مكونات الشكل ، بحـيث لايمكن أن يوجـد شكل أدبي مـادون وجود هذه العناصر الأساسـيـة التي تسـهم في خلق الـشكل الفني للـعمل الأدبي . و بالتالي فإن الشكل لاينفصل عن المحتوى لأنه يمثل العنصر المكمل و المجسد له . وإن كانت علاقتـه بالمحتوى تبقى نسبية ، لأن محتوى العمل الأدبي هو الذي يحدد بصـورة مباشرة عناصـر البنـاء الفنـي .

ونتيجة لما سبق ذكره لايكرن المضمون كما يذهب بعض النقاد المعنى أو الموضوع أو المحتـوى أو المادة ، لان هذه العنـاصـر باختـلاف دلالاتهـا لاتعكس الرؤية الشـمـوليـة للعمل الأدبي ، فهي لاتغدو أن تكون مجرد أجزاء تسهم إلى جانب عناصر أخرى فنيـة موضوعية وذاتية في خلق العمل الأدبي وتحديد الشكل الفني له ، ومن ثم فان المضمون هو نتاج الشكل النهائي و النظرة الكلية للعمل الأدبي ، أو بمعنى آخر هو مايتـولد في ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس وتجارب نتيجة إدراكه واستـعـابه للعمل الفني كوحدة متكاملة بكل حيويتها وحركتها المعبرة . وانطلاقا من ذلك لايكون هناك محتوى وصورة أو لفظ ومـعنى ، أو شكل ومـضـمـون ، بل هناك شيء واحد هو العـمل الأدبي بأبعـاده المختلفة التي تتجمع فـــي نفس الأديب الفـــنان فيصورها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي ، و القارئ لا يستطيع أن يتصور مضمون هذا النموذج بدون قراءته واستعابـه له. وهو لايستطيع كذلك أن يتصور شكله ومحتواه دون أن يقرأه أيضا ، لأن العمل الأدبي شيء واحد متلاحم ، ومتى عرفنا ذلك أدركنا أننا عندما نقول الشكل لا نقصد المبنى بل نقصد به جميع مستويات العمل الإبداعي بما في ذلك المحتـوى أو الجانب الدلالي المعنوي ، وهي العناصر التي تتحد فيما بينها من خلال قدرة الأديب الإبداعية لتشكل عملا أديبا ما يوحي بمضمون مـا ناتج عن موقف الأديب تجاه قضية معينة يعكسها في عمله الإبداعي . ومن ثم فان الإهتام بالمضمون يعني الإهتمام بالشكل وعناصره . وتبقى قيمة المضمون نسبية تختلف من قارئ الى آخر باختلاف المستويات المعرفيـة و القدرات

---

1 - محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن ، دار النهضـة العربيـة ، بيروت . ط1 / 1972 ص 96 .

على النفاذ الى جوهر تجربة الأديب بدل الإكتفاء بالدلالات السطحية المباشرة التي تحملها الألفاظ . إن العمل الادبي الجيد لا يقاس بما تحمله ألفاظ من معان سطحية مباشرة، وانما بما تشيره تلك الألفاظ و الصور في نفس القارئ من ايحاءات تسهم في تحديد المعنى الكلي للعمل الأدبي ، و الإيحاء بمضمونه . فالأعمال الفنية كلها مهما بدت شكلية بالمعنى السلبي الذي يحصر الشكل في الصياغة و الألفاظ دون المحتوى هي ذات مضامين . ولكن هذه المضامين تبقى مختلفة من مدرسة أدبية الى أخرى ، وفق فلسفتها ورؤيتها الفكرية و الفنية للواقع و الحياة ، وكلما كان مضمون العمل الأدبي متسما بالغموض كان الإختلاف في الحكم عليه من قبل القراء و النقاد أكبر وأوسع ، وبخاصة إذا لم يرتبط بالواقع كمصدر للعمل الإبداعي . وكما يبدو فإن هذا الطرح الأخير لإشكالية الشكل و المضمون وعلاقتهما بالعناصر الأدبية الأخري يمكن له أن يسهم في إزالة بعض اللبس الذي يعتور هذه القضية في النقد العربي المعاصر ، خاصة أن معظم النقاد الواقعيين مايزالون ينتظرون الى القضية بمنظار لا يختلف في كثير من عناصره مع الإتجاهات النقدية التي تنظر الى الشكل و المضمون بوصفهما يشكلان عنصرين متميزين في العمل الفني ، ومن ثم تنجر الي الخلط في استعمال المصطلحات دون تحديد لدلالتها .

ان المتتبع لهذه القضية في النقد العربي المعاصر يلاحظ أنها قد ارتبطت بظهور الواقعية في النقد العربي ، حيث أخذ النقاد الواقعيون يوضحون أسس النقد الواقعي ورؤيتهم للأدب انطلاقا من أن العمل الأدبي انعكاس حي لواقع الحياة الإنسانية المتسمة بخاصية التغيير و التبدل الدائمين . ولعل ماكتبه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ردهما على مقال الدكتور طه حسين الذي نشر بجريدة " الجمهورية " في شهر مارس سنة 1954 تحت عنوان " صورة الأديب ومادته " ، ويعد بداية لمعركة فكرية وأدبية بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ، لقد ذهب طه حسين الى القول بأن اللغة هي صورة الأدب و أن المعاني هي مادته (1) ، وأنهما" شيئان لايفترقان أو هما شيء واحد إذا شئت " . وقد أضاف اليهما عنصرا ثالثا يلزمهما ولا ينفصل عنهما وهو

1 - طه حسين : من تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين . بيروت . ط 4 / 1981 ج 1 ص 64 .

" عنصر الجمال "، و الواضح أن طه حسين رغم تأكيده على المستوى النظري لصعوبة الفصل بين مايسميه " صورة الأدب " و " مادته " ، فانه في الجانب العملي يقوم بهذا الفصل ويثبته . بل إنه في كثير من الأحيان لا يخرج عما قاله النقاد القدامى في تأكيده للثنائية البلاغية القديمة . فقد وحد بين المصطلحات القديمة والحديثة ، ولم يخرج في تحديد دلالتها عن النظرة الجزئية التي تنظر الى العمل الأدبي بوصفه مجموعة ألفاظ ومعان ، بدلا من النظرة الكلية التي تنظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة و المتكاملة . لذلك نجده في دراسته لهذه القضية يتجه نحو البحث عن " عنصر الجمال " في العمل الإبداعي ، مبينا " أن في الشعر جمالا فنيا خالصا يأتيه أحيانا من قبل اللفظ ، وأحيانا من قبلهما جميعا " (1) . ولا شك أن هذا القول لا يعدو أن يكون ترديدا لأفكار ابن قتيبة وضروب الشعر عنده . ومن ثم كان دور النقاد الواقعيين توضيح هذه الإشكالية ، و الدفاع عن مفهومهم لطبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومادته، أو بين صياغته ومضمونه ، حسب ما ذهب إليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذان رأيا " ان قصر الصورة على اللغة وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية ، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة . فان قصرنا الصورة على اللغة فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب . إن (الأسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه) ليس صورة للأدب ولا صياغة له ، بل هو مظهر خارجي أو أداة من ادوات الصورة . وكذلك شأن المعاني ، فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك ، فلو قدمت لنا جملة رائعة شائقة تحفل بمعنى (لم يسبق إليه أحد، لما كان في هذا وحده دافع الى أن نعدها من الأدب ، فالمعاني كالألفاظ ، سواء بسواء ، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم » (2) . ومن ثم فان مصطلحي اللفظ و المعني الشائعين في النقد العربي القديم لايفيان بالغرض المقصود، إذا لو كان الشكل في الأدب " هو اللفظ لكان الشكل في التمثال هو الحجر و الشكل في الصورة مادة الأصباغ و اللوحة المشتملة على الصورة و ليس هذا صحيحا

1 - طه حسين : خصام ونقد . دار العلم للملايين ، بيروت - ط6 / 1975 ص 87 .

2 - محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ،دار الفكر الجديد ، بيروت 1955 ص 42 .

على الإطلاق "(1) . وكذلك الأمر في المضمون الذي هو ليس بالطبع " المعنى " الذي تحمله تلك الألفاظ .

وعلى كل فان الإشكالية إن كانت قد اتضحت - نوعا ما - على مستوى المصطلحات النقدية ، فان العلاقة بين المصطلحين ما تزال تثير جدلا ، لا سيما وأن النقاد الواقعيين يولون أهمية للمضمون الإجتماعي ، وإن كان ذلك لا يعني أبدا إهمالهم للشكل ، رغم ما قد توحي به بعض عباراتهم النقدية من تركيز على المحتوى وجعل حركة التفاعل بينه وبين الشكل شبيهة بحركة تطور المجتمع ، فالمجميع يكاد يتفقون على أهمية الصياغة الفنية ودورها في ابراز المضمون الفكري و الإجتماعي ، حتى أن محمود أمين العالم أحد أقطاب المدرسة الواقعية في النقد العربي المعاصر يذهب الى القول بأن " المشكلة ليست مشكلة موضوع بقدر ماهي مشكلة صياغة فقد يسمو الموضوع وقد يسف ، ولكن يبقى العمل الشعري عملا شعريا وتبقى الظاهرة التعبيرية ظاهرة فنية ، وقد اختلف أيديولوجيا مع شاعر وأرفض مذهبه في الحياة وأتهم فهمه لها بأنه فهم رجعي فيه ردة ونكوص...

ومجانبة لتطور الواقع الانساني كما أفهمه ،ولكن تبقى له عندي صياغته الفنية جليلة رائعة . وقد اتفق أيديولوجيا مع آخر يتماشى مذهبه فى الحياة مع مذهبي ، ولكن فد اتهم صياغته الفنية بالتفكك والنجانف وعدم الاتساق ،بل قد أرفضه كشاعر فنان وإن رضيت بلونه المذهبي الإنسانى (2) "إن الصياغة فى نظر محمود أمين العالم تعد الأساس فى تجسيد وتحقيق الأثر الفني وهى المقياس المميز للعمل الادبي عن غيره من الاعمال الاخرى ،لذلك فانه من الطبيعي أن نجد معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل فيما يخص الاعمال الادبية لانه أساس وجود العمل الفني .يقول أرنست فيشر :«أن تركيز انتباهنا على المحتوى وارجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ذلك لان الفن لايقوم على تقديم الشكل والشكل وحده هو الذي يجعل من الشئ المنتج أثرا فيما ،إن الشكل في الأثر الفنى ليس شيئا

---

1 - محد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن ، ص 96 .

2 - محمود أمين العالم : مستقبل الشعر العربي . مجلة " المقتطف " اغسطس 1949 ص 163 .

عارضا كيفيا أوغير ضروري أكثر مما هو شكل الجسم البلوري .فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيما ،فهي النظام الضروري للفن وللحياة »(1)، وهذا لايعني إهمال المحتوى أوالمضمون وإنما النظر إلى الشكل على أساس أنه يمثل هيكل العمل الفني وبدونه يفقد العمل وجوده ،واستمراريته وبحيث يغدو الشكل مضمونا والعكس صحيح ،أو كما قال هربرت ماركوز في كتابه :"البعد الجمالى " : "إن الشكل الجمالى لايناقض المضمون ولو جدليا ، ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضمونا ، و العكس بالعكس " (2) ، فالعلاقة بينهما تنبني على التفاعل و التداخل ولايمكن النظر الى أحدهما منفصلا عن الآخر .

إن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس يذهبان في ردهما عما كتبه طه حسين عن " صورة الأدب ومادته " الى مسايرته في القول بأن " الأدب صورة ومادة " غير أنهما حاولا تجاوز تعريفات النقاد القدامى بالقول أن صورة الأدب " ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته ، ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي ، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويا حيا " (3) . وفي ضوء ذلك تصير علاقة الصورة أو الشكل بالمحتوى و بالمضمون علاقة جدلية ، فلا ندري كما يقول محمد مندور : " أفطن الكاتب الى الصورة أولا ، أم الى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع " (4).

---

1 - ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص 185 .

2 - ماركوز هربرت : البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 / 1979 ص 55 .

3 - محمود امين العالم ... في الثقافة المصرية ، ص 44 .

4 - محمود مندور : في الميزان الجديد ، ص 195 .

أما مادة الأدب عندهما " فهي أحداث لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ، ويشير العمل الأدبي الى وقوعها، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه ، ويشارك التذوق الأدبي في وقوعها وتحقيقها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض إفضاء حيا لاتعسف فيه ولا إفتعال " (1)، ونتيجة لذلك تكون الصورة في مفهومها هي " جماع هذه العمليات المفضية ، هي هذه الحركة النامية المتجهة - في داخل العمل الأدبي - بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها البناء الأدبي - وعلى هذا فالمعاني وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل الأدبي ، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة " (2).

وكما هو واضح فان مفهومهما للصورة و المادة يلتقي مع تحديدنا السابق لمفهومي الشكل و المضمون حيث يبتعد مفهوم الصورة عن المعنى البلاغي الجزئي ليصير رمزا للعمل الأدبي في صورته الكلية المشكلة للمادة أو المضمون، وبذلك يقدم الناقدان مفهوما جديدا لإشكالية الشكل و المضمون بعيدا عن المفاهيم التقليدية المبنية على " المزاوجة " و " الثنائية " التي تفترض أن لكل من الصياغة والمضمون وجودا مستقلا عن وجود الآخر في دلالته ومعناه ، وإن اتصل به في واقعه العملي البنائي " (3) ، وهما بذلك يقومان بالتمييز بين الأدب التقليدي المنفصل عن حركة الحياة وبين الأدب الجديد الذي يدعوان اليه و المرتبط بالمجتمع وقضاياه ، وهو ما يوضح كما يقول حسين مروة أسباب " التهمة التي يرددها أتباع المدرسة النقدية و الأدب ، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة ، من أنها تحفل بالجانب الإجتماعي من العمل الأدبي أكثر من إحتفالها بالجانب الفني ، أي الشكلي ، أو الصياغي ، وهنا نرى من أين تصدر هذه التهمة المعادة المبتذلة ، إن هذه التهمة تصدر حقا من ذلك الفهم الكلاسيكي لعلاقة الصورة بالمادة الذي يفرغ على العمل الأدبي وجودا (مزدوجا) ذا طبيعة (ثنائية) ، ثم

---

1 / 2 - محمود أمين . العالم في الثقافة المصرية ، ص 45 .
3 - م . ن ، ص . 11 .

يقصر طبيعة الصورة على اللفظ ، ويقصر طبيعة المادة على المعنـــى .

هكذا اكتشف المؤلفان مصدر التهمة ، وهو كشف ذو أهمية حقا ، لانهما بذلك استطاعا أن يردا الأمر الى نصابه ، فيوضحا أن اللفظ أو اللغة ليست الا أداة من أدوات الصورة وما هي بالصورة ذاتها ، وأن المعنى كذلك لبس هو إلا أداة من أدوات المادة في الأدب ، وما هو المادة نفسها " (1) وفي ضوء ذلك يكون سبب التهمة حسب حسين مرورة هو قصور الفهم الكلاسيكي للقفضية وعدم إداراكه للعلاقة العضوية بين صورة الأدب ومادته ، وهو ما اكتشفته الحركة النقدية الجديدة مما جعلها تنظر الى العمل الأدبي على " أنه ليس لغة ومعاني ، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة و المادة تكاملا عضويا حيا " (2) .

وقد حاول الناقدان توضيح رؤيتهما من خلال إشارتهما لمجموعة من النماذج التي يبرز فيها تكامل الشكل مع المضمون . رغم اختلاف الموضوعات و الرؤى ، وبالتالي اختلاف المضامين و الصياغة ، فكل منهما يكتشف من خلال تطبيقاته دور المضمون وأهميته في بناء الشكل الفني . ذلك أن المضمون هو أساس التطور الفني و الإجتماعي ، وأن الشكل هو الذي يحقق وجود هذا المضمون ، ولذلك فانه قد يكون من أسباب نشر التطور أو عرقلته في آن واحد . إلا أن الدكتور غالي شكري لم يجد في مفهوم الناقدين لصورة الأدب ومادته شيئا جديدا أو إضافة جديدة الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني ، رغم ما أثرته هذه التعريفات من ردود فعل لدى الأدباء و النقاد . فهو يرى انطلاقا من أمثلتهما أنهما لم يخرجا عن النهج السابق ، وبالتالي فان الإتجاد الجديد في النقد - حسب رأيه - " يتحدث عن (الصورة) أو (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريري بوحدة عضوية بينهما ، كان تأكيده تقريريا لأن الوحدة التي أشار إليها تختلف عن الوحدة الدينامية في العمل الفني ، للدرجة التي لاينبغي عندها أن نقول بأن هناك وحدة ، وإنما هناك عمل فني ، فالتفاعل الذي يتخيله الإتجاه في العمل

---

1 - م . ن . ص . 11 .
2 - م . ن . ص . 49 .

الأدبي أقرب الى الحركة الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم أنه لو استعان أهرنبروغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتوحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكمة داخل أبطاله الجمدت الحركة وثقلت وماتت الإتجاه . " (1). إن الدكتور غالي شكري ينظر الى القضية من زاوية استعمال مصطلح " الوحدة " للدلالة على علاقة الصورة بالمادة ، فيري أن اللفظة ذاتها توحي بالإنفصال عن بعضها ، وبالتالي فهو يدعو الى التركيز على العمل الفني بعيدا عن مثل هذه التقسيمات ، بحيث " لايصبح الأدب صورة ومادة أو شكلا ومضمونا ، لأن هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولأن الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد " (2).

لذلك نجده يرفض مفهوم محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس للقضية ، ويرى أنهما قد اخطأ في فهم العملية الإبداعية لكونهما " فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على أساس شكلي فظنوا أن نوعية الآداة الفنية تشكل نوعية المضمون ، بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام أية وسيلة تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفني ، وربما كان السبب الثاني هو ذاك الإعتقاد الخاطئ بأن ثمة أسلوبا واقعيا وآخر ليس كذلك " (3) ، و الواقع أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لم يذهبا في نقدهما سواء في الجانب التنظيري أو التطبيقي الى القول بأن " الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون " ، بل ذهبا الى عكس ذلك بجعل المضمون الأساس في تحديد نوعية الصورة ، و العكس صحيح أيضا ، لأن أي تغيير في الصورة وعناصرها يحدث تغييرا في المضمون . وهو ما يستنتج من عبارتهما " لو استعان اهرنبورغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكصة داخل أبطاله ، ولجمدت الحركة وثقلت ومات الإتجاه " (4) .

---

1 - غالي شكري : مذكرات ثقافة تختضر ، دار الطليعة ببيروت، ط1 / 1970 ص 131 .
2 - م . ن . ص. 134 .
3 - م . ن . ص . 131 .
4 - محمود أمين العالم ، ... في الثقافة المصرية ، ص 46 .

فما دام الموضوع و المحتوى و المضمون في الرواية الأولى يختلف عنه في رواية اهرنبورغ فمن الطبيعي أن تختلف الصورتان الأدبيتان لكل منهما ، وتغيير الصور فيما بينهما يؤدي الى تغيير المضمون . كما أن الناقدين أكدا ما ذهب إليه الدكتور غالي شكري في اعتبار قدرة الفنان في استعمال الوسائل التعبيرية من أهم عناصر تشكيل العمل الفني ، و استعمالهما لمصطلح الصياغة كمقابل للشكل يدل على ذلك .

ولعلنا لانشارك الدكتور غالي شكري فيما ذهب اليه من " أن الشخصيات السالبة و الموجهة في المجتمع الإنساني ليست إلا (خامة) بالنسبة للأدب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني أو نوعية المضمون الإنساني ، لأن هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه " (1) .

ذلك أن ناقد الأدب يدرس تلك الشخصيات ضمن الوجود الكلي للعمل الأدبي . ومن ثم فان حكم عبد العظيم أنيس على شخصية " علي طه " في رواية نجيب محفوظ " فضيحة القاهرة " يدخل ضمن وظيفتها في العمل الأدبي . هذه الوظيفة التي أراد لها الكاتب أن تكون بهذه الصورة المجسدة في شخصية " علي طه " ، فجاءت في ألوان باهتة ميتة ، كما يقول عبد العظيم أنيس ، لأن الفكرة التي تدافع عنها وتتمثلها هي نفسها فكرة باهتة لم تنضج بعد ولم تتضح عند الكاتب ، يقول عبد العظيم أنيس : " إن مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة و الإشتراكية و القضايا الوطنية ، كقضية المعاهدة و الدستور ، هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته لنا في هذه الألوان الباهتة الميتة . ولو فهم نجيب محفوظ أن الكفاح الإجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني ، لما عزل بطله في الرواية (علي طه) عن المجتمع المصري (الذي لا يشغله شاغل عن الدستور و المعاهدة) ، أي لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة ، ولكان من المحتمل أن نرى هذا النموذج البشري من خلال المعارك التي يخوضها ، أكثر حيوية وأشد إقتناعا لنا كشخصية إنسانية حقيقية " (2) .

إن نوعية المضمون هو الذي حدد نوعية الشخصية وكيفية بنائها فنيا ، وبالتالي

---

1 - غالي شكري :مذكرات ثقافة تحتضر ، ص 132 .

2 - محمود أمين العالم ، ... في الثقافة المصرية ، ص 167 .

فهي تؤثر في المسار العام للعمل الأدبي وفق تصور الأديب لها ولسلوكها .

والواقع أن أغلب النقاد الواقعيين رغم تأكيدهم - نظريا - على وحدة الشكل والمضمون نجدهم في الجانب التطبيقي يقعون في الفصل بينهما ، وهذا يعود أولا إلى الإشكالية في تحديد دلالة المصطلح لدى بعض النقاد ، وثانيا الى كون العلاقة بين الذات و الموضوع لم تكن قائمة على أساس متشابك من التفاعل . فبا لنسبة للقضية الأولى نكرر ما سبق أن قلناه عن مفهوم الشكل في صورته الكلية التي تحوي الموضوع و المحتوى بجوانبه المختلفة وكذلك الصياغة ، أما المضمون فهو الموقف أو التجربة التي يضمنها الأديب عمله الإبداعي ، ويتولى الشكل الفني بلورته ، وفي ضوء ذلك لايكون هناك سوى العمل الأدبي ، وتصبح القضية كما يقول الدكتور غالي شكري : " ليست هناك أدوات ووسائل توظف لخدمة غاية ، فالأداة ذاتها جزء من الغاية كما أن الوظيفة جزء من العضو ، فالروح هي الجسد لحظة الحياة ، ولا حياة خارج الجسد ، لاوجود في العدم " (1).

إن هذ الفهم لعلاقة الشكل بالمضمون يجعلنا نعيد النظر في تحديد مفهوم العمل الأدبي الذي ينظر إليه منحيث بناؤه الفني ومحتواه الإجتماعي ليصير كما يقول الدكتور غالي شكري: " هو ذلك النسيج الفني المتكامل الذي يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط ، وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الأدبي فيحلل مضمونه الإجتماعي ثم صاغته الجمالية ويحلم بأنه يتحدث عن العمل الأدبي كاملا ، إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد أن يتناول العمل المنقود ككل . بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي - بدوره - أن يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالات الإجتماعية و القيمة الجمالية و المضمون السياسي ... " (2) . ذلك أن نظرية الإنعكاس " بوصفها الأساس الفكري و الجمالي الذي تستند إليه الواقعية في إبداعاتها الفكرية و الأدبية و النقدية جاءت لتضع الظاهرة الفنية في جدلها بغيرها

---

1 - غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 / 1981 ص 206 .

2 - غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص 133 .

من ظواهر الواقع . وبالتالي فهي ترى أن العمل الأدبي ينبني على أساس هذه الجدلية التي تتم بين ذات الفنان و الموضوع الخارجي من ناحية وبين التشكيل الفني و الدلالة الإجتماعية أو السياسية من ناحية ثانية . ومن ثم فهي تنظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية باعتباره نتاجا لتفاعل هذه العناصر ، لذلك فهي ترفض المفهوم النقدي التقليدي لقضية الشكل و المضمون الذي يأتي الفصل بينهما كما يقول كريم الوائلي " إستجابة طبيعية للفصل بين الذات و الموضوع و (الأنا) و (النحن) ، كما أن الوحدة التي يؤمن بها الناقد هي وحدة الموضوع غافلا بذلك ما تقدمه الذات من مدركات ، ويمثل الشكل وعاء يصب فيها القاص مضمونه " (1) ،ونتيجة لذلك كان الإهتمام بالشكل كأداة لغوية تعبيرية . كما رفضت الموقف الرومانس الذي يغلب المضمون على الشكل ويعطي له أهمية خاصة ، مما يحقق استمرارية الفصل بين الشكل و المضمون ، وبالتالي الفصل بين عناصر العمل الفني .إن النقد الواقعي إذ يستند الى نظرية الإنعكاس يرى أن الفصل بين الشكل والمضمون يعود في أساسه الى تغليب " الذات على الموضوع أو العكس " . ومن ثم فان : الإنعكاس الآلي " الذي يأخذ به بعض النقاد الواقعيين يرجح الموضوع على الذات التي يلغيها ، وبذلك يقضي على قدراتها في تشكيل الواقع و النص الأدبي فيصبح التركيز على المضمون وجعله الطرف الفاعل في العمل الأدبي ، بحيث يكون المضمون هو الذي يقرر قيمة هذا العمل . ولا يخفى علينا ما في هذا المفهوم من أخطاء تنعكس على المعالجة الفنية ابتداء من تعطيل خيال الأديب ومحاولة فرض أفكاره على القارئ بطريقة تقريرية آلية . لذلك اتجه أنصار " الإنعكاس الفني " الى حل إشكالية العمل الأدبي في إطار الوحدة الجدلية التي تتم بين الذات و الموضوع من ناحية والشكل والمضمون من ناحية أخرى ، ونتيجة لذلك " لا يلغي الناقد ذات الأديب الفاعلة التي تحقق من خلال حركتها الفاعلة بالواقع لونا من ألوان الوحدة تنعكس آثارها في النص الأدبي الذي يتحول الى وحدة متماسكة ، لايمكن إدراك جزئياتها إلا في ضوء وعي الكل " (2) .

---

1 - كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات و الموضوع ، العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة . 1986 ص 46 .

2 - المرجع نفسه ، ص 200 .

ولعل هذا الفهم يجعلنا لا نتفق مع هؤلاء النقاد الذين يولون أهمية للمضمون فيسبقونه على الشكل في العمل الأدبي بأعتبار الشكل عندهم شيء ثانوي وهو يملك في ظنهم استقلالا نسبيا ، بحيث لا يتم تطور الشكل " بالسرعة التي يتطور بها المضمون فالمضمون الجديد يبحث دائما في الأشكال القديمة عن مظهر يتخذه " (1) . وهو مايبدو في اعتقادنا بعيدا عن الصواب لأن المضمون الجديد لايمكن تحقيقه إلا بشكل جديد . صحيح أن الأشكال القديمة لا يمكن القضاء عليها أو إستبعادها تماما ، غير أن توظيف الأديب لها ولعناصرها يتم وفق المضمون الجديد وبالتالي فهي تأخذ شكلا جديدا يتماشى مع رؤية الأديب وموقفه من ناحية ، ومع الواقع المعاصر من ناحية أخرى .

إن قضية الشكل و المضمون في العمل الأدبي كما يقول حسين مروة : " هي من عقد الفن الكبرى ، بوجه عام . وهي لفرط تعقدها كثيرا ما تستدرج كلا من الناقد الأدبي ومبدع العمل الأدبي ، إما الى خطر الشكلية ، وإماالى خطر الواقعية المبتذلة ، إن لم يكن يمتلك القدرة على ترويض هذه العقدة . ولا تكفي الموهبة الفنية في إمتلاك هذه القدرة إن لم ترفدها المعرفة بمعناها الشمولي ، وهي المعرفة التي لابد أن تنتج - فيما تنتج - تمكين الذهن الخلاق من استيعاب جدلية العلاقة بين الشكل و المضمون بجوهرهما المركب غير القابل للتفكيك و التجزئي » (2) ، فالإبداع بهذا المفهوم مرتبط بالجانب المعرفي الذي لايقصد به المعنى الإستظهاري أو التصنيفي ، لأنه ليس تكريسا لواقع أو وصفا له ، وإنما يعني الكشف و البحث المستمرين من أجل خلق التوازن بين الذات و الموضوع والشكل و المضمون ، باعتبار العمل الأدبي انعكاس فني للواقع ، وثمرة للنشاط الإجتماعي ، لذلك نجد حسين مروة يطرح القضية من زاوية أخرى ، فيرى أن " من الأدباء العرب من يتصدى لطرح هذه المشكلة برفضها من الأساس . ومنطلق هذا الرفض يتجه الى إنكار مقولة (المضمون) في العمل الأدبي الإبداعي ، بوجه ما .

---

1 - المرجع نفسه ، ص 200 .

2 - حسين مروة : ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر ، مجلة " الآداب " ع 10 أكتوبر 1977 ص 12 .

يرجع هذا الإنكار الى فهم خاطئ لجدلية العلاقة بين الشكل و المضمون ، أي أن الوحدة الجدلية بينهما ، التي تعني أن لا وجود لأحدهما دون الآخر ، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر ، هذه الوحدة تستدرج البعض الى رؤية البنية التعبيرية الأدبية كنسيج من العلاقات اللغوية الفنية الداخلية المنفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي ، بحيث يصبح عند هؤلاء أن الشكل) هو (المضمون) ، وأن (المضمون) هو الشكل) ذاته ولا شيء آخر غيره " [1] فالإشكالية في اعتقاده هي وليدة المضمون ، حيث يعمل قسم من الأدباء و النقاد على رفض هذا العنصر الهام في العمل الأدبي من خلال ادعائهم أن العمل الأدبي يشكل وحدة متكاملة لا يجوز تفكيكها ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن المضمون منفصلا عن شكله الفني ، وهم في ذلك ينسون أن مهمة النقد الأدبي تحليل العمل الفني الى عناصر وفق بنيته الإجتماعية و الفنية ، لذلك يتساءل حسين مروة قائلا : " هل المشكلة اذن مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر أم هي قضية هذه العلاقة ؟ " . فهو رغم تأكيده ، مرارا على الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون نجده قد ركز على هذا الأخير مبينا أنه مصدر الإشكالية في النقد و الأدب المعاصرين . ذلك " أن العمل الأدبي لا يمكن أن تتشكل بنيته التعبيرية ، أو أن تتشكل خصوصيته الفنية ، دون أن تتشكل هذه البنية أو هذه الخصوصية كصورة ما عن العالم، أي كعلاقة ما بين العمل الأدبي و العالم ، و بين الذات الأديب المبدع ومصدر عمله الإبداعي الذي هو العالم ، أي الواقع القائم خارج الذات " [2]. فالمشكلة إذن تتمثل أو تتحدد على مستوى هذه العلاقة التي تتسم في قسم كبير من أدبنا " بالإنفصام " بين الذات و الموضوع وبالتالي بين الشكل و المضمون .

إن الواقع بوصفه أحد طرفي العلاقة في نظرية الإنعكاس الفني يجعلنا نفترض وجود تفاعل بين الكاتب وقضايا هذا الواقع ، لأن الشكل الفني في جوهره هو تجسيد لموقف الكاتب ورؤيته تجاه هذا الواقع ، وهو تعبير عن طموح الإنسان لإيصال أفكاره واحاسيسه الى الأخرين ، ومن ثم فانه لا يتحقق له ذلك إلا إذا استوعب الجوانب المعرفية لحركة الواقع ، واستطاع أن يتجاوز المظاهر الخارجية الى الغوص في أعماق

---

2 / 1 - م . ن . ص 12 .

الموضوع ليكشف الجوانب الإيجابية ويتفاعل معها حتى يكون أدبه انعكاسا ذاتيا وفنيا وإنسانيا عن الحقيقة و الواقع ، وفي ضوء ذلك يتم التلاحم بين عناصر العمل الأدبي ، وتتحقق الوحدة العضوية ، ويصير الحديث عن الشكل أو المضمون في العمل الفني لا يثير جدلا أو إشكالية مادامت العناصر المثيرة للقضية غائبة ، ذلك أن " الإنفصام " الذي يسم معظم انتاجنا الإبداعي المعاصر كما يقول حسين مروة هو " إحدى مشكلات مجتمعنا .العربي في المرحلة الحاضرة لحركة تحرره الوطني " لأن هذا الإنفصام يفقد المجتمع سلاحا كفاحيا له فاعليته العظيمة على مستوى الأدب و الفكر والأيديولوجيا »(1) ونتيجة لذلك ركز النقاد الواقعيون على المضمون وأعطوا له الأهمية الكبرى لأنهم يرون الإشكالية في انقطاع العلاقة بين الواقع أو (الموضوع) و الأديب أو (الذات) من ناحية وبينه وبين العمل الأدبي من ناحية أخرى ، فمتى أزيل هذا العائق و العدم من الإبداع صارت القضية عادية ، ولم تعد قضية الإنحياز الى الجانب أو ذاك تطرح ، غير ان المتتبع لحركة التاريخ يجد النقد قد عرف فصل الشكل عن المضمون في الممارسة العملية منذ أقدم العصور ، بل إن الأديب ذاته قد عرف مثل هذا الفصل حيث تبرز الفكرة في ذهنه أولا ، وبعد أن تتبلور وتنضج يبدأ في تجسيدها بوسائل وأدوات فنية يختارها وفق نوعية المضمون و الشكل الفني المتصور

إن الإشكالية لا تقف عند حدود العمل الأدبي أو النقدي ، بل تمتد لتشمل كل ماله علاقة بهما ، فالفنون أو الأغراض الأدبية تصنف بمعزل عن بنيتها الفنية حيث يعتمد في ذلك فكرتها أو مضمونها أو موضوعها .

و انطلاقا مما سبق ذكره حاول النقادالواقعيون تقديم مفاهيم جديدة للشكل والمضمون تسهم في إزالة الإشكالية المحاطة بعلاقتهما ، فالشكل كما يقول محمود أمين العلام " ليس إطارا خارجيا للعمل الأدبي، فهو عملية البنية الداخلية ، ليس هو شكل القصيدة أي بحرها وقوافيها وليس ترتيب الرواية وتقسيم السمفونية تقسيما خارجيا ، بل هو العملية الداخلية في قلب العمل الأدبي التي تحول موضوعه إلى كيان

---

1 - م . ن . ص 12 .

فني ، الى حقيقة فنية ، و المضمون ليس هو الموضوع ، وما أشد ما يتم الخلط في النقد بين المضمون و الموضوع ، فالمضمون هو الثمرة التي انتهى اليها تشكيل الموضوع ، أي هي الموضوع مشكلا ، اي القيمة المضافة الناجمة عن تشكيل الموضوع . وبهذا المعنى يتم تعضون الشكل و المضمون ، أي تحقيق وحدتهما العضوية ،لا فن بغيرصيافة ، وكل تشكيل أو صياغة تفضي بالضرورة الى قيمة مضافة هي التي أسميها المضمون "(1) ، وهكذا فان فهمنا للشكل و المضمون على أساس هذا التحديد يجعل البحث في مضمون العمل الأدبي شيئا لا يتناقض مع الدعوة الى وحدتهما ، ما دام المضمون هو محصلة الشكل الفني بمعناه العام الذي يشمل الصياغة و الموضوع و المحتوى .

ان أغلب ما قدمه النقاد الواقعيون في دراستهم النقدية يدخل ضمن هذا الفهم النقدي الذي يركز على الثمرة (المضمون) بوصفه كما يقول ادريس الناقوري " الإنعكاس الواعي للحقيقة الموضوعية ، وفي هذا تكمن كل الجوانب المتعلقة بالأصالة و التفرد ، لأن الخصوصية الجمالية هذه قبل كل شيءخصوصية الوعي الإبداعي . وليست الأصالة كما يقول هيجل سوى (القدرة على التفكير بشكل مستقل ورؤية المضمون المميز وغير المتكرر في أية ظاهرة حياتية) . وعلى هذا فالمنهج الإبداعي نتاج علاقات اجتماعية تتحدد فعاليته بالمعطيات الموضوعية للواقع و التاريخ للزمان و المكان " (2) و كما يبدو فان إدريس الناقوري يلتقي مع حسين مروة فيما ذهب إليه من حيث نسبة الإشكالية الى الإنفصام الموجود على مستوى الواقع و الإبداع الأدبي ، لذلك يرفض النظريات الشكلية و الصيغ التي توحي بوجود الإنفصام بين الشكل و المضمون ، ويرى " ان الطرح السليم لهذه القضية لا يتحقق الا بالنظرية الشمولية و التفكير الجدلي الذي يعتبر العمل الأدبي وحدة مترابطة الأجزاء متكاملة العناصر في الوقت الذي يربطه بكلية عامة هي الظاهرة الإجتماعية أو الواقع الموضوعي " (3) فالقضية كما يطرحها لم تعد قضية العمل الأدبي بمفهوم الجماليين الذين يفصلون العمل الأدبي عن

---

1 - عمر أزراج : أحاديث في الفكر و الأدب ، مطبعة البعث ، قسنطينة . الجزائر ط1 / 1984 ، ص 40 .

2 / 3 - إدريس الناقوري : مشكلة المضمون في الرواية المغربية - مجلة " الآداب " ع 10 أكتوبر 1977 ص 103 .

العوامل الخارجية المحيطة به ، ويكتفون لدراسته معزولا عن كل الجوانب الأخرى ، وإنما أصبحت - إنطلاقا من نظرية الإنعكاس - قضية علاقة الواقع الخارجي بالعمل الإبداعي، ومن ثم فان المضمون هو الأساس في إدارك هذه العلاقة ، ومعرفة المنهج الإبداعي و الفكري للأديب باعتبار " مضمون الأدب هو إدراك الكاتب للحقيقة الموضوعية التي تدخل في الرواية ،في الأقصوصة ، كحقيقة معكوسة خارجة عن نطاق العمل الأدبي عديمة الصلة به ، وإنما تدخل فيه كحقيقة عاكسة موجودة داخلة كشكل ذاتي للعالم الموضوعي الخارجي ، وهذا معناه أن مضمون الأدب لا يتحدد كحقيقة وإنما كرؤية لها مادامت الحقيقة الموضوعية هي إدراك الفنان المحدد لظواهر الواقع وتقييمه لها بوصفه ممثلا طبقيا لإحدى القوى الإجتماعية (فالموضوع الطبقي والإجتماعي يحدد الإتجاه الرئيسي في التفكير الفني ويكون المنهج و الأسلوب الإبداعي) . وطبيعة التفكير تتحدد كما هو معلوم عن طريق الوعي الإجتماعي الذي ينعكس في وعي الذات ليرتدي أشكالا متنوعة جدا للتعبير "(1) ، فالعلاقة التي يجب أن ينطلق منها الناقد هي علاقة العمل الأدبي بالواقع وطريقة تقييمه له ، لأن مهمة النقد لا تقتصر على الكشف عن الجوانب الفردية لإنعكاس العالم الفني و الموضوعي ، بل البحث في علاقاته الأساسية مع النشاط الإنساني ومع الجوانب المعرفية للعالم ، فالمضمون هو الذي يحدد مكانة الأديب من عصره ، ويكشف عن علاقاته بواقع مجتمعه ، ومن ثم فان الناقد وهو يدرس بنية العمل الفني بكامل عناصرها التكوينية يهدف الى كشف علاقة هذه البنية أو الشكل الفني بالواقع وقضاياه .

وهكذا فان حسين مروة وإدريس الناقوري يميلان الى تأسيس ما يمكن تسميته " بالنظرية المضمونية "وذلك على غرار النظريات الشكلانية المختلفة ، " فالمضمون .. هو دائما شكل ادراك الواقع الخارجي ، لان صورة الفن أو شكله هي دائما صورة المضمون . وبامكاننا أن نصل الى العمل الأدبي من زاويتين ، من جهة نظر مضمونه أولا على أساس العمل الأدبي نظرة عامة أيديولوجية للحياة (رؤية للعالم) ، كما يقول

---

1 - إدريس الناقوري : مشكلة المضمون في الرواية المغربية - مجلة " الآداب " ع 10 أكتوبر 1977 ص 103 .

لوكاتش، ومن وجهة شكله الخاص المتميز ، إن تفسير المضمون بهذه الطريقة يعني أن كل مضمون لأي عمل فني يتضمن بالضرورة مكونين أساسيين هما الفهم الواضح لظواهر الحياة وتقييمها ، و الفهم و التقييم مرتبطان جدليا ويعبران معا عن موقف فكري و اجتماعي (طبقي) وفني . ولهذا فنحن لا نستطيع بتاتا أن نتصور المضمون مفصولا عن الشكل " (1) ، خلافا للشكلين الذين لا يرون جمال العمل الأدبي إلا في الشكل بمفهومه السلبي الذي ينحصر في " التصورات الشكلية ومجمل الطرق التقنية " . وهو المفهوم الذي يعده إدريس الناقوري مخطئا لكونه يقتصر على جانب محدود من العمل الأدبي وهذا الجانب ذاته لا يمكن وجوده بمعزل عن " المنهج الإبداعي و الفكري " للأديب ، لذا فالتركيز على المضمون نا تج عن أهميته الكبرى في تحديد رؤية الأديب وموقفه من الواقع ، ومن ثم الكشف عن الأسلوب الذي ينفرد به في عمله الإبدايع ، لان الأسلوب هو الرجل نفسه كما يقال ويقصد به جميع الجوانب و العناصر التي تتدخل في تكوين العمل الأدبي .

إن أغلب النقاد الواقعيين ساروا ضمن هذا النهج " المضموني " مع نفاوت فيما بينهم من حيث التعميق و الوضوح و التسلسل في دراستهم التطبيقية ، ولعل دراسة جلال فاروق الشريف الموسومة « بالشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية و التاريخية " تعد من ضمن أبرزالدراسات التي ركزت على المضمون ، أو ما يسميه بعض النقاد الواقعيين " بالرؤيا " التي يقول عنها الدكتور غالي شكري : " إن الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون ، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية و النفسية و الجمالية و الحضارية تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب و التعقيد " (2) ، فالناقد جلال فاروق الشريف حاول في كتابه المذكور الكشف عن علاقة الشعر الحديث بالواقع العربي الإجتماعي و السياسي ، ومدى إرتباطه بالمرحلة التاريخية الراهنة من تطور المجتمعات العربية ، وبخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين حيث برز الصراع الإجتماعي بصعود طبقة اجتماعية

---

1 - م . ن ، ص . 104 .

2 - غالي شكري : شعرنا الحديث الى أين ؟ دار المعارف بمصر ، القاهرة 1968 ، ص 143 .

جديدة ، وبروز اتجاهات فكرية وفنية . وبالتالي فان جلال فاروق الشريف ينطلق في دراسته كما يقول : " من الفكرة التي ترى أن الكتابة و طرائقهـ تشكل بذاتها (مجموعة مواقف) قابلة للتحليل على مستويات مختلفة " تجاه الكائنات و الأشياء ومواقف تجاه الكتابة نفسها ، وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع ، وبينه وبين السياسة " (1) . فالكتابة الإبداعية عند جلال فاروق الشريف هي رؤية وموقف ، رؤية للكون و المجتمع و الإنسان ، ومو قف تجاه هذا الواقع بجوانبه و أشكاله المختلفة ، وهذه الرؤيتو الموقف لا يبرزان إلا في المضمون المشكل فنيا .

وقد سار ضمن هذا الإتجاه " المضموني " أيضا نبيل سليمان وبوعلي ياسين في أغلب كتاباتهماالنقدية، وبخاصة في دراستهما المشتركة " الأدب و الأيديولوجيا في سورية " ، حيث صرحا في مقدمة كتابهما ، قائلين : " لقد انصب جل اهتمامنا ، إذن، على مضمون الأعمال الأدبية المدروسة دون أن نغفل الشكل ، وذلك لإدراك الإرتباط القوي بين الشكل والمضمون هنا نرى مع أرتست فيشر أن ثمة تأثير متبادلا بين الشكل و المضمون ، إلا أن المضمون هو الذي يولد الشكل و ليس العكس) ،و (الشكل هو التعبير عن حالة الإستقرار التي يمكن بلوغهافي وقت معين) ، أما المضمون فصفته الممسزة هي الحركة و التغير . (وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة) ، لكن لا يلبث المضمون الجديد بعد زمن أن يحطم الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة مكانها " (2) . وكما هو واضح فان نبيل سليمان وبوعلي ياسين رغم إدراكهما لوجوب ارتباط الشكل مع المضمون في العمل الإبداعي ، إلا أنهما قد قاما بفصلهما عن بعضهما عندما اعتبرا الشكل متسما بالثبات ، وتغيره بطيئا ويتم تدريجيا ، بينما المضمون يمتلك حركته وقدرته على التطور و التغير بحسب الظروف ، كما أن المضمون في العمل الأدبي قد يتسم بالجدة في الوقت الذي يكون فيه الشكل

---

1 - جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1976 ص 18 .

2 - نبيل سليمان ، وبوعلي ياسين : الأدب و الأيديولوجيا في سورية ، دار ابن خلدون ، بيروت ط1. / 1974 ، ص 08 .

قديما . وهذا ما يدفعهما الى التناقض وتأكيد القول بالفصل ، لأن الحكم على مضمون عمل أدبي ما بالجودة و الجدة وعلى شكله بالقدم شيء لا يمكن استيعابه ما دام المضون عندهم " هو الذي يولد الشكل وليس العكس " . و الواقع أن هذا التناقض مرده عدم تحديد المراد من الشكل و المضمون . فلو كانت نظرتهما الى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة لإكتشفا أن الشكل ليس هو المادة وأن المضمون ليس هو المحتوى فالمادة قد تكون قديمة ، ولكن الأديب يعيد تركيبها وفق المضمون فيخلق شكلا جديدا يختلف حتما عن جميع الأشكال السابقة فاللغة و الوزن و القافية الى ذلك هي عناصر تدخل في تكوين شكل القصيدة وليست هي القصيدة أو الشكل نفسه . ولعل هدفهما من دراستهما هو الذي أوقعهما في ذلك . حيث كانا يهدفان الى وضع " كل أديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري ، فمن حق القارئ أن يعرف لمن يقرأ" (1) .

وانطلاقا من غايتهما تلك اتجها إلي المضمون الأساس أو العنصر الذي يوصلهما إلى غايتهما ، لذلك رفضا الاتجاه الشكلي ، لأنه كما يقولان : اتجاه رجعي ومحاولة ... لصرف الأنظار عن الغايات المشبوهة و الأفكار الهادمة ، التي يحتويها الشكل ، ان محاولة كهذه ، نجدها بقوة لدى دعاة الرأسمال و الأمبريالية ، فهم لا يتحدثون عن المضمون الرأسمالي للعالم البورجوازي ، بل يتجاهلونه ويصرفون النظر عنه الى شكله الديمقراطي ، بهذه اللعبة يبدو الصراع بين الرأسمال وقوة العمل كأنه صراع بين الديمقراطية من جهة و الفوضى أو الديكتاتورية أو الكليانية (التوتاليرية) من جهة أخرى " (2) .

وعلى كل فان الناقدين رغم اعترافهما بصعوبة مهمة الربط النقدي الجدلي بين الشكل و المضمون ، فقد حاولا النظر الى الاعمال الأدبية المدروسة من ناحيتي الشكل و المضمون و ان كان هذا الأخير قد دفعهما في أحيان كثيرة الى إهمال الشكل الفني للعمل الأدبي و الإكتفاء بالتركيز على مضمونه .

---

1 - م . ن ، ص . 7 .
2 - م . ن . ص . 8 .

و الواقع أن هناك نقادا واقعيين استطاعوا ولو بنسبة محدودة الجمع في دراساتهما النقدية بين الشكل و المضمون ، و النظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية . وان كانت الإنطلاقة دائما تبقى من المضمون ، حيث يمكن صياغة الإشكالية بالصورة التالية وهي : ماذا قال الأديب ؟ وكيف قال ؟ وهل نجح في التعبير عما قاله ؟ والإجابة بالطبع لا تخضع للتسلسل المنطقي . وإنما تكون بصورة جدلية تفكيكية وتركيبية في آن واحد . ومن ثم يمكن إضافة الى " الإتجاه المضموني " ما كتبه سعيد علوش في دراسته عن " الرواية و الأيديولوجية في المغرب العربي " . وإن كان ذلك بصورة تختلف في كثير من جوانبها عن دراسة نبيل سليمان وبوعلي ياسين وبخاصة من حيث المنهج . وهو ما يمكن قوله أيضا في دراسة الدكتور محمد مصايف " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الإلتزام " . وكذلك دراسة الدكتور واسيني الأعرج الموسومة " باتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية " . حيث يتفق الناقدان في دراستيهما على أن علاقة الشكل بالمضمون هي علاقة عضوية " دياليكتيكية غير قابلة للإنفصام " . وإن كان لكل منهما كما بقول الدكتور واسيني الأعرج خصوصية التي تسمح له " أن يمارس حضوره وحركيته الذاتية بدون أن يكون مرتبطا بالضرورة بالثاني ، بشكل نسبي طبعا " (1) .

فالفهم عنده هو " أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل ... لا باعتباره مجرد إطار ثابت أو تضاريس خارجية لعمل من الأعمال ، وإنما باعتاره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه ، بمادة وجوده ، فالشكل الحقيقي للصورة ، وهو عملية البناء الداخلي وتنميته ضمن تطورات المضمون وتطورات الشكل بصفة عامة داخل العمل الأدبي ذاته " (2) وإذا كان مفهوم الدكتور واسيني الأعرج لعلاقة الشكل بالمضمون يبدو متقاربا إن لم نقل متشابها مع مفهوم محمود أمين العالم ، فان محمد مصايف حاول في تعريفه لهما بأن يكون أكثر دقة ووضوحا ، حيث يرى أن " الأفكار الجزئية الثانوية و اللغة و الأسلوب و الصورة هي الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الأديب في

---

1 - واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، م . و . ك . الجزائر 1986 ، ص 271
2 - م ، ن ، ص ، 446 .

التعبير عن موقفه ، وهي نفسها ما نسميه عادة بـ(الشكل) ، فكل ماعدا الفكرة العامة أو المضمون ، هو شكل ، حتى الأفكار الجزئية بما فيها من عواطف ومشاعر تدخل في آخر الأمر في باب الشكل ، أي كل ما يتذرع به الأديب من وسائل فنية من لغة وأسلوب وصور وأفكاره جزئية وأحاسيس يعد شكلا ، باعتبار أن هذه الوسائل لا تستخدم لذاتها ، وانما للتعبير عن قضية أو موقف يشغل بال الأديب ، ويشكل هدفه الأول من الفن " (1) ، وهو ما نسميه بالمضمون ، وإنطلاقا من رؤية الناقدين للعمل الأدبي في صورته الكلية اتسمت دراساتهما بالتركيز على الشكل و المضمون معا باعتبار المضمون نتاج الشكل الفني بعناصره المكونة له ، و العكس صحيح أيضا .

ومع ذلك يبقى المضمون هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله اغلب دراسات النقاد الواقعيين لايمانهم برسالة الأدب في المجتمع ودوره في دفع الحركة الفكرية و الأدبية نحو الأفضل و انطلاقا مما سبق يمكن القول ، بان الدراسات التطبيقية في النقد الواقعي العربي المعاصر قد اتخذت شكل اتجاهات وفق العلاقة المفترضة بين الشكل والمضمون ، بحيث يمكن ملاحظة أربعة مستويات نقدية مختلفة تدور فيها أغلب دراسات النقاد الواقعيين ، رغم التأكيدات النظرية المتكررة حول الوحدة العضوية بين الشكل و المضمون .

وهذه المستويات الأربع قد يجدها الباحث في أعمال ناقد واحد مثلما يجدها في اعمال النقاد الأخرين ، ولعل ما قدمه حسين مروة في كتابه " دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي " في طبعته الأولى يعكس بوضوح هذه المستويات النقدية ، حيث نجده في الدراسة التي خصها " لشعر الاخطل الصغير " (بشارة الخوري) ، يمثل المستوى الاول او الاتجاه المناقض للتأكيدات النظرية من خلال اهماله الكلي للجانب الفني ، ولا شك ان مثل هذا الاتجاه بشكل موقفا سلبيا مادام الناقد يقوّم نصا ادبيا وليس تقريرا سياسيا اواجتماعيا ، وينطلق من منهج له رؤيته الفكرية و الفنية التي تؤكد تلاحم الشكل و المضمون ، فهو يقول : " تتناول هذه الدراسة الجوانب الوطنية و

---

1 - محمد مصايف : دراسات في النقد و الأدب . ش.و.ن .ت الجزائر 1981 ، ص 28 .

الإجتماعية بخاصة من شعر الديوان ، ست مراحل من حياتنا اللبنانية رافقها الأخطل الصغيرمـرحلة مرحلة بوجدانه الشعري ... " (1) و الواضح انه من حق الناقد ان يقف عند هذه الجوانب ويتناولها في دراسته ، وهي من سيم النقد الواقعي ، غير انه من واجبه ايضا ان يضع في اعتباره بانه يدرس نصا أدبيا ، وهو الأمر الذي لم ينتبه اليه حسين مروة ، ولم يوله اهمية في دراسته التي كرسها لاستخلاص الظواهر السلبية و الاجتماعية التي رصدها الديوان ، و الناقد نفسه يكتشف هذا في طبيعته الأخيرة ، حيث يحذف الدراسة ويستبعدها مع دراسات اخرى لانها كما يقول : " كانت قاصرة عن استيعاب شروط المنهج نفسه الذي اجهد دائما ان اكون امينا له في عملي النقدي وعملي الفكري على السواء " (2) و الأمر ذاته نجده عند اغلب النقاد الواقعيين ويمكن العودة الى ما كتبه محمود امين العالم في كتابه " الثقافة و الثورة " حول قصص غوغول ودوستويفسكي وتشيخوف ليتضح هذا الإتجاه الذي يخلو من الإشارة الى الخصائص الفنية .

أما المستوى الثاني من الدراسات النقدية الواقعية في المجال التطبيقي فيتسم بمنح النص جزاء عابرا مما يستحقه من التقويم الفني وهو ما يبدو ايضا عند حسين مروة في دراسته التي خصها لمسرحية توفيق الحكيم " الطعام لكل فم " حيث يستهلها بحديث يوحي بتكافؤ العنصرين الأيديولوجي و الفني فيها ، غير أننا اذا تابعنا الدراسة نجد التلميحات الفنية قليلة ، و العناية بالتقويم الجمالي للنص أقل خلافا للجانب الأيديولوجي الذي أعطى له ما يستحقه ، ونجد الناقد نفسه يمثل المستوى الثالث في دراسته لرواية مارون عبود " فارس آغا " ، حيث استطاع ان يحقق توازنا في العناية بالتقويم الأيديولوجي و الفني ، فقد تساءل في البداية عن شكل الرواية ، وعن عناصرها ، والمدرسة الادبية التي تنتسب اليها محاولا استخلاص جملة من الخصائص الفنية المتصلة ببنائها الفني . و بالمستوى نفسه تناول قيمها الأيديولوجية موضحا علاقتها بالطبقات الشعبية .

---

1 - حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت . ط 3 / 1986 ص 277 .

2 - م . ن . ص . 12 .

أما المستوى الرابع فتأخذ القيم الجمالية فيه شكلا جديرا بالتسجيل ، ومن ثم لا نجده عند غالبية النقاد الواقعيين بل ينحصر في مجموعة قليلة من النقاد و الدراسات أمثال محمود أمين العالم في " تأملات في عالم نجيب محفوظ " ، وحسين مروة في دراسته عن خليل حاوي وبلندا الحيدري ، وسواهما ، حيث استطاعا توفير لدراساتهما ، التقويم الجمالي المتناسب مع طبيعة النص الأدبي ، انطلاقا من الرؤية الأيدولوجية الماركسية .

وعلى كل فان الصورة الغالبة في الدراسات التطبيقية لدى النقاد الواقعيين اتسمت بالاهتمام بالجانب الايديوجي والتركيز على المضمون في العمل الأدبي باعتباره الغاية و الهدف الذي يسعى إليه الأديب من وراء ابداعه وتشكيله الفني .



إحالات

1 - الجاحظ ، أبو عثمان : كتاب الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الكاتب العربي ، بيروت - ط 3 ، 1969 .

2 - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1986 .

3 - عبد الرحمان بن خلدون : المقدومة ، دار الرائد العربي - ط1 ، بيروت ، 1982 .

4 - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ،تصحيح محمد عبده و محمد محمود الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981 .

5 - الأمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق السيد أحمد الصقر ، دار المعارف - ط2 ، القاهرة ، 1972 .

6 - ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، دار الثقافة ، بيروت ، دون تاريخ .

7 - ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد مفيد قميحة - ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1983 .

8 - مصطفى صادق الرافعي :تحت راية القرآن ،- ط1 ، دار الكتاب العربي بيرت لبنان ، 1974

9 - أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة - ط2 عالم الكتب ، القاهرة ، 1967 .

10 - ابراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، دار الشروق ، بيروت ، 1976 .

11 - عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب و النقد - ط 3 ، مطبوعات داو الشعب ، القاهرة ، دت .

12 - محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1973 .

13 - انيست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، دت .

14 - محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن - ط1 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1972

15 - طه حسين : من تاريخ الأدب العربي - ط4 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981.

16 - محمود أمين العالم : مستقبل الشعر العربي ، مجلة « المقتطف» أغسطس 1949 .

17 - مركوز هاربرت : البعد الجمالي ت ج : جورج طرابيشي - ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 .

18 - غالي شكري ، مذكرات ثقافة تحتضر - ط1 ، دار الطليعة بيروت ، 1970 .

19 - كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات و الموضوع ، « العربي » للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1986 .

20 - عمر ازراج ، أحاديث في الفكر و الأدب - ط1 ، مطبعة البعث ،قسنطينة ، الجزائر .1984

21 - محمد مصايف : دراسات في النقد و الأدب ، ش و ن ت الجزائر ، 1981 .

22 - واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، م .و. ك الجزائر ، 1986 .

23 - حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، م أ.ع -ط3 بيروت ، 1986 .

العبثية أو تجريد الحياة

من سببها وتبريرها الشرعيين

الدكتور :
أحمد فلاق عروات
جـامـعـة تيـزي ورو * الجـزائـر *

1 - عبثية الحياة وجهة نظر ،أو لفظ يراد التعبير به عن رؤية تأملية لدى بعض المفكرين والأدباء الغربيين في العصر الحديث، ينتمون في معظمهم إلى المدرسة الوجودية، مؤداها أنه «لا يوجد سبب للحياة » على حدما يرتئيه سارتر J . P Sartre في رواية الغثيان ، هي أهم أعماله في نطاق الابداع الفكري وأكثرها تجسيدا لآرائه وتأملاته في الوجودية ،وبعبارة أوضح : لايوجد مبرر للوجود الانسانى في هذه الحياة ، ومن ثم فعلى كل إنسان أن يجد سببا للحياة خاصابه وفق مايمليه عليه التزامه الشخصي الذي ليس له صلة بأي التزام ذي طابع سياسي أو اجتماعي (1).

وللكاتب الوجودي كامي A. CAMUS آراء مأثورة في الموضوع ، حاول من خلالها أن يوجه الانظار إلى أن العالم والحياة البشرية محالان ، وإنما يمكننا الاعتقاد بعدد ضئيل من القيم كالوضوح والصدق اللذين يجعلان هذه الحياة الهشة ممكنة ومقبولة. وعبرما تراءى لكامي ، مما يتعرض له الانسان في حياته من محن ونكبات لاقبل له بدفعها أو الفرار منها ، اكتشف أنه لامفرمن الاستجابة للحياة ومجابهتها وجها لوجه ، وعندها «يقف الانسان على عبثية الحياة ،ويرى نفسه مثقلا بمصير لا يتحكم به، ولن يتحكم به البتة ، وإن كانت له القدرة على رفض هذا المصير والثورة على الظلم والزيف » (2) .ونضيف إلى ماسبق ، أن الحركة الوجودية بجانبها الديني والالحادي (3) جعلت الانسان في محور اهتمامها ،

« والمراد بالانسان هاهنا لا في مفهومه الكلي الفلسفي في نطاق سمته البشرية الفردية بل نقصد به ذلك« الانسان الفرد الذي يتفاعل مع الوجود والحياة من خلال تجربة الحياة ، والذي لا يستطيع أحد غيره أن يحل محله في هذه التجربة» (4).

1 - حسام الخطيب ، الأدب الأروبي ، دمشق ، 1972.

2 - م ن ، ص ، 265 - 266 .

3 - صلاح عدس ، ملامح الفكر الأروبي المعاصر ، ص ، 11 ، الهلال ، شوال ، 1396 هـ . 2 / 1976 .

4 - يحي هويدي ، ماهي الوجودية ؟ ص ، 54 الهلال ، 1386 - 1967 .

ويمكننا أن نتمثل هذه الآراء المتحورة حول فكرة العبث ABSUSDITY فيما يذهب إليه مفكر وأديب فرنسيآخر هو مالرو A. MALRAUX و وذلك حين يكتشف ايضا معاناة الانسان وقلقه في خضم الجبرية الكونية ، ذلك أن «القدر في فكر مالرو هو كل مايدفع الانسان الى ادراك مأساة وجوده وإلى الاحساس بأن مصيره هو الفناء والعدم ، إلا أن الانسان حينمايدرك هذه الحقيقة يجد نفسه مدفوعا إلى رفض هذ المصير »(1).

يتبين لنا توضيحاللنطاق العام الذي نشأ فيه الاحساس أو الشعور بعبثية الحياة أو لاجدواها أو لامعناها أولا معقولية الوجود في نظر هذه الفئة من المفكرين والأدباء « أن ظاهرة الاشكالية والتركيز على المصير الانساني سمة مشتركة في الانتاج الأدبي الحديث وليست وقفا على الادب الوجودي ، وذلك لأنهانتيجة طبيعة لحيرة المعتقدات والفلسفات المتصلة بالمشكلة الميتافيزيقية لوجود الانسان ، وعجزهاعن مجاراة التقدم العلمي الهائل المتصل بالعالم الخارجي والجانب الجسدي لا المعنوي في وجود الانسان »(2) والحق أنه لا وجه هناك للغرابة إذا مالاحظناما تتسم به الحضارة والفكر العربي من عداء سافرللدين وصدّ عن الجوانب الروحية ، فذلك انحسار في الوازع الروحي لايكادالمجتمع البشرى يتخلص منه نهائيا ،بل إنه يعاوده من حين لآخر كالمرض العضّال ،مادامت الحياة .

وقد عبّر أبو الفتح الشهرستاني (ت 548 هـ) عن هذاالمسلك االناشز في طبيعة الامم ، فقال : « ولا يجوز أن تعدو شبهات طرق الزيغ والكفر هذه الشبهات وإن اختلفت العبارات وتباينت الطرق ، فاها بالنسبة إلى أنواع الضلالات كالبذور »(3).

2 - والآن بعد الالمامة العاجلة استجلاء لمفهوم العبثية في الأدب والفكر المعاصرين ، يمكننا ، ابتداء ، الوقوف على ملامح هذه العبثة لدى الانسان العربي .

كما يمكن استبانة أقوى صورة لها وأوقعها في النفس من بعض نصوص القرآن

---

1 - سلوى صلاح ، مالرويين الخلود والعدم ، الكتاب ، أبريل 1972 .
2 - حسام الخطيب ، م س ، ص ، 266 .
3 - الملل والنحل على الفصل لابن حزم 1 / 13 ، دار الفكر 1400 هـ - 1980 م .

الكريم اعتماداعلى أن صورة الحياة الدينية للعرب في هذه الفترة من التاريخ أكثرما تكون وضوحا وعمقا في القرآن والحديث ، وفي حين «أن الشعر الجاهلي على كثرة نصوصه لا يكاد يصور شيئا عن عقائد الجاهليين الدينية » (1) ذلك أنه بتصفحنا لعددمن البينات نقف على حقيقة مؤداها أن هؤلاء العرب ، من الناحية الدينية ، لم يكونوا يمارسون العبادة لله وحده ، إنما كانواينزعون عقديا إلى مايمكن التعبير عنه بالثنائية الدينية ، أي أنهم كانوا يجمعون في عبادتهم تلك بين الولاية لله تعالى والولاية لأوثانهم وأصنامهم المعروفة ، فنحن وان وجدنا كثرة من الآيات تعكس هذا المنظور الجاهلي ، إلا أننت نجتزئ للتمثيل بقوله تعالى :

«وماأكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين » (2) وكذلك قوله تعالى:

«وما يؤمن أكثرهم بالله إلا وهم مشركون» (3).

ومهما يكن من أمر فقد دلت حياة العرب الدينية بالقدر الذي كانت عليه من اضطراب في ا لرؤية وبساطة وسذاجة في الممارسة الدينية على أنهم في أشد الحاجة إلى تصور الجانب الروحي أكثر امتلاء وأبعد مدى في شموليته ،وأجدى عليهم في عبادة الله ، الخالق المهيمن الجدير من قبل الانسان بكل إجلال وتنزيه وتعظيم ، ومامن شك بأن هذا الابهام أو الغموض في تصور الحقيقة الالهية أفضى بهم إلى مايشبه العدمية في سماتها المطلقة المتميزة بأنكار كل شئ . لذا جاءالرد في القرآن الكريم بحمل معنى التنديد الشديد بسبب موقفهم الفكرى هذا . وهناك جملة من القرآن المكي كان الغرض منها تبيين وجه الحقيقة في نصاعته بأن ما يذهب إليه الكفار من مزاعم ضالة في حقيقة الحكمة من وجود الانسان لا يسنده أي دليل،من ثم تأتي هذه الآية الكريمة بهذا السياق : «أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا و أنكم إلينا لاترجعون فتعالى الله الملك الحق .. » (4)

فمن خلال الجو العام الذي دار فيه هذا الحديث يمكن التوصل إلى أن هذه الأية

---

1 - ابراهيم محمد ، قضايا الشعر العربي ، ص ، 21 ط 2 ، دار العودة 1981 .
2 - 3 - يوسف : 103 - 109 .
4 - المؤمنون : 115 .

الكريمة هي ، وما كان على غرارها من الآيات البينات استعرا ض لوجهة نظر معينة لدى مشركي العرب أو الدهرية حين يذهبون ظنا وتخمينا ، لا أكثر ، إلى أن الحياةالانسانية لا تنتظمها نواميس عليا في حدود ماتقتضيه موازين صارمة للعدل والحق خضوعا لتصريف ازلي مطلق للاله الحق ،و إنما هي حياة أوضح ما فيها ، تصويرا لطبيعة لا جدواها وعبثيتها ، أن«مرور الايام والليالي هو المؤثر في هلاك الأنفس »(1) . ومعنى هذا أن القوم «كانوا يضيفون كل حادثة إلى الدهر والزمان وترى أشعارهم ناطقة بشكوى الزمان »(2).

وهكذا يمكن القول أن هذا الوجه للسياق القرآني يبدو في صورة تشنيع لماكان يدين به المكذبون بخلود النفس من عرب الجاهلية - وهم في ذلك كجميع الملحدين والمؤمنين بعبثية الحياة سواء بسواء - اكتفاء بقولهم ، كما جاءفي القرآن الكريم «إن هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا، ومانحن بمبعوثين»(3) . ،من ثم فالحياة حركة لا علة لها، ولا هدف ولا غاية، ولادة ،وموت ،وبينهما لهو وعبث وزينة وتفاخر ومتاع قريب من متاع الحيوان (4). وهو وجه تنحصر الغاية منه أساسا في تبصير الانسان بأن الحياة البشرية لاتنفد أو تنطفئ مرة واحدة بسكرة الموت، إنما هي رحلة جديدة تستأنفها في عالم الغيب بما ينطوي عليه من موت وبعث في الحياة الاخرى . «فمن العبث أن نتصور أن نهاية هذه الحياة هي النهاية المطلقة لأن غايتها الفناء والفناء لا يمكن أن يكون غاية، إن الفطرة السوية لا تقبل بذلك، والاجدر بالعقل أن يقبل بأن الحياة الفانية التي نحياها إن هي إلا مرحلة أولى من مراحل الحياة ولابد أن تتلوها مرحلة ثانية ، لا تؤدي إلى الفناء كسابقتها »(5).

3 - هذا ما يمكن قوله بالنسبة للمجالين" الادبي الفكري المعاصر ، والمعرفي الاسلامي ،أما موقف الانسان العربي ماقبل الاسلام من هذه الرؤية الوجودية ذاتها ، فيمكن تسليط شيء من الضوء عليه، لمعاينته واستبانة طبيعته ، اعتمادا على ما

---

1 - 2 - الزمخشري ، تفسير الكشاف ، 4 / 291 .

3 - المؤمنون : 37 .

4 - الظلال لسيد قطب في تفسير الآية السابقة .

5 - دعفيفي ، الذي خلق الموت و الحياة ، منار الإسلام ، 1406 هـ - 1986 م ع . 7 ، س 11 .

جادت به الذاكرة العربية الواعية وتلقفته الرواية ، واحتفظ به قلم التدوين تلاقيا لعوامل الابادة والطمس والنسيان ، من أشعار الشعراء في الموضوع في تلك الأيام .

فمن الحق القول أن عبثية الحياة لا يمكن مبدئيا أن تختلف لدى الطرفين- إلا من حيث التباين في صورة التعبير والتفاوت المتصل بالرؤى والمواقف المتبناة ، علاجا لما ينجم من إشكال ، فالأحوال النفسية ، والفرار من الموت أمور مشتركة بين أبناء الانسانية حيث ماكانوا وأنا وُجدوا في نطاق الزمكان ، غير أن اهتزاز الحس الخلقي أوالانحسار في الوازع الروحي يحوّل ، لامحالة ، هذه الجوانب من طبيعة البشر إلى سلبيات بدل كونها حوافز محرّضة على المزيد من البحث والاكتشاف والانجاز في ميدان الفكر والحضارة.

ولقد كان الشاعر العربي في هذه المرحلة من التاريخ مهموما ،هوالآخر،شديدة الشعور والحساسية بألوان الضغوط والصعاب والمتاعب التي تكاد تلازمه في جميع الأوقات وإحساسه هذا لايعدو في حقيقة الأمرأن يكون تعبيرا عن إحساس الجماعة بأسرها و التي هو فرد من أفرادها ، يشاطرها و السراء والضراء على السواء لجسب مايسودها من ظروف وأحوال .

إنها مرارة وأية مرارة وصرخات للألم الممض تلك التي نحس بها أونلمسها في قصائد الشعراء لهذا العصر. من خلال معجم ألفاظها ، سواء أكانت أداء مباشرا أم دلالات خفية ، أو إيحاء أو إشارة أو رمزا ، وكل ذلك إن هو إلا إنعكاس لأحوال النفس عند هذا الشاعر أو ذاك تجسيدا لطبيعة الحياة وتلونها وعبثيتها ، وهذا مقبول طالما « أن العنصرالمأساوي في حياة البشر جميعا هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هذه الحياة » (1) .

ولعل الإحساس بعبثية الحياة وهشاشتها ولا جدواها وكما ينبثق صورا فنية في موروث العرب الشعري يمكن تتبع ملامحه إجمالا في الشكوى من الزمن بالتركيزعلى أنه عنصر المأساة لديهم ، ذلك أننا كنا عرفنا من خلال قراءة أولية لبعض آيات الذكر

---

1 - د . غالي شكري ، المنتمى ، ص . 83 ، دار الآفاق ، ط 3 ، 1982 .

الحكيم أن الدهر أو الزمن في انسياب أيامه ولياليه في ملة الاكثرية من عرب الجاهلية هو عنصر الابادة النهائية أو السبب الأوحد في القضاء المبرم على كل كائن أتيح له بطبيعة وجوده ، أن يسعد بنعمة الحياة لأجل موقوت بين سائر الاحياء .

ومن بين مرادفات الزمن : الحين ، الاحقاب والدهر والزمن وهي ألفاظ ذكر بأنها لا تعرف لها غاية [1] «وسُمي الدهر والمنية منونا لقطعهما أعمار الناس وغيرهم لان المن القطع ، ومنه قوله تعالى : «لهم أجر غير ممنون »[2]. والمسند الدهر ، يقال لا أتيه يد الدهر ويد المسند ، أي لا أتية أبدا .

والأبد الدهر .. ويقال لا أفعله أبدا الأبدين .. فجمع الابد بالياء والنون على التشنيع والتعظيم .وهي مادة غنية بالدلالات مثل دهر فلانا أمر إذا أصابه مكروه ، ووصف الدهر بأنه دوّار ودواري أي الدهر الدائر بالانسان أحوالا. يقول الشاعر الاموي العجاج [3].

والدهر بالانسان دواريّ أفنى القرون وهوقعسرى

«وكذلك فان الدهر عند الغالبية هو القدر ... وهي فكرة تعارض الاعتقاد بأن الله تعالى هوالمهيمن على حياة الانسان ... وإلى هؤلاء فيمانظن ينسب القرآن الكريم القول بعبث الحياة وفوضى الكون »[4] .

فاذا كان اللعب ضد الجد في المعنى، والعبث هو الباطل الذي لا أساس له ولانتيجة له ولا نفع فيه [5] ، فمعنى ذلك أن الوجود الانسانيه و مظهر للصدفة والعبثية واللاجدوى ، ولعل هذا مايمكن فهمه من بيت أبي دؤاد وبيت ابن الزُبعرى بعده :

والدهر يلعب بالفتى والدهر أروغ من ثُعاله [6]

---

1 - اللسان ، (دهر).
2 - التين : 6 ، الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص ، 104 .
3 - اللسان . (دهر) .
4 - د . مصطفى عبد اللطيف ، الحياة و الموت في الشعر الجاهلي ، ص 51 ، وزارة الإعلام ، بغداد 1977 .
5 - د . جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، (لعب) .
6 - الديوان ، ص 333.

كــل بــؤس ونعــيم زائــل   وبنات الدهر يلعبن بكل [1]

ويقول ابن الحطيم [2].

يــود المــرء ماتعــد الليالي   وكـان فناؤهـن لـه فناء

ويقول عَدي ([3]):

وراجي أمور كثيرة لن ينالها   فتشـعبه شعوب للحد

فمساعي الانسان في هذه الدنيا - كما يقولان - تبقى دائما مشروعا غير قابل للتحقيق حتى تدركه المنية ، وهي فكرة لها صداهاالقوي في الكتابات الحديثة على العموم ، وفي أدب الاغتراب والاتجاه الوجودي الحديث بخاصة .

وفي الختام يمكن القول أن هناك رؤية ، في مقابل هذه التي نحن في صدد تناولها بهذا القدر المقتضب نوعا ما ، ذات محتوى روحي ديني لكنه خافت أوغامض بعض الغموض والتي جددها الاسلام الحنيف وبعثها قوية متوهجة ساطعة في خير وأفضل مثال ممكن . ويبقى فقط أن نضيف أنه لعل هؤلاء الشعراء في نظراتهم المحددة من أن الدهر يعمل على هدم الذات :(فنيت وأفناني الزمان) [4] إضافة إلى مواقفهم وآرائهم مما سلفت الاشارة إليه ، يعدون روادا وسلفا ، على نحو من الأنحاء - وهذا مع الفارق بطبيعة الحال - للمفكرين والادباء المنتمين إلى الاتجاه الوجودي فيما سلفت الاشارة إليه قبل ، وكذلك حينما يذهبون إلى الرأي المعروف لديهم وهو أن العدم داخل في نسيج الوجود والوجود الانساني مهدد بالسقوط في العدم في كل لحظة ، وفي هذا المعنى يقول« ميرلوبونتي » وهو من أصحاب سارتر:«إننا مثل برتقالات خضراء الزمن ينضجها للقطاف وكذلك الزمن ينضجنا للموت » ؟[5] .



1 - ابن هشام ، السيرة ، 3 / 143 .
2 - الديوان ، ص ، 226 ، تحـ ، د ، ن . الأسد ، صادر .
3 - جمهرة أشعار العرب ، ص ، 180 .
4 - تمام البيت وهو لعبيد بن الأبرص :
فَنيتُ وأَفناني الزمانُ وأَصبحَتْ   لِداتي بنو نَعْشٍ وَزُهْرُ الفراقدِ ،، الديوان ، ص 71 .
5 - صلاح عدس ، م س ، 13 - 14 .

المفارقة

في رواية نجيب محفوظ
" حضرة المحترم "

الدكتور :
خالد سليمان
جامعة اليرموك * الأردن *

تمهيـــد : الرواية العربية والمفارقة :

: 1 - 1

تأتي هذه الدارسة استكمالا لدراستين سابقتين ، تناولنا في الأولى " المفارقة " في إطارها النظري : تعريفها ،وأنماطها ،ووظيفتها في النص الأدبي[1] وتناولنا في الثانية " المفارقة في شعر محمود درويش "[2]. وجاءت دراسة تطبيقية للنظرة على نصوص شعرية لدرويش .

وهذه الدراسة أردنا لها أيضا أن تكون دراسة تطبيقية للموضوع نفسه على نص روائي لأبرز الروائيين العرب ، نجيب محفوظ . وقد تم اختيارنا لهذا النص الروائي لأكثر من سبب أبرزها اثنان :

1 - تعدد المنطلقات التي انطلق منها النقاد و الدارسون في دراساتهم لنجيب محفوظ ، وتعدد القضايا التي ركزوا عليها . ولعل اكثر القضايا بروزا في تلك الدراسات ما يتعلق بقضايا الرمز ، و الشكل ، و الأيديولوجية . ولم يكن للمفارقة ، في تلك الدراسات مكانة أو ذكر ، اللهم إلا في بعض الدراسات الغربية عن هذا الروائي ، كما سنذكر لاحقا .

2 - لأن تقنية المفارقة ، أو " إستراتيجيتها " ، كما يفضل آخرون القول ، في روايات نجيب محفوظ ، بشكل عام ، وفي رواية « حضرة المحترم » بشكل خاص ، تقنية بارزة ، وعنصر مهيمن . ومن هنا فأن دارسة المفارقة في رواية من روايات نجيب محفوظ ، ربما تضيف جديدا إلى تلك الدراسات . كما أن من شأنها أن تلح في التأكيد على ضرورة إعطاء المفارقة ما تستحقه من أهمية في دراستنا النقدية ، كما هو الحال في الدراسات النقدية الغربية .

---

1 - را . خالد سليمان نظرية المفارقة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج 9، ع2، 1991، ص : 55 - 85

2 - را . خالد سليمان : " المفارقة في شعر محمود درويش " ، مجلة أبحاث اليرموك، (عدد قادم).

1 - 2 : يذهب دي.سي . ميـويك (D.C.Mueck) وهو من أبرز من أولوا موضوع المفارقة عناية خاصة في دراساتهم النقدية ، إلى القول :

" إن فن المفارقة يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح ، وهذا مايكسب المفارقة عناية عمق الفن العظيم ورنينه ، الفن الذي يقول أكثر مما يبدو انه يقوله ، ومع ذلك فان على المرء أن يقول عن المفارقة ، اضافة الى ذلك ، أنها مرتبطة بالخفة وحضور البديهة . إنها ذهنية أكثر من كونها صوتية ، وأقرب الى العقل منها الى الحواس ، مثيرة للتأمل ... ولايحتاج أحد للتذكير بأن عددا كبيرا من كتاب النثر العظماء، كانوا أيضا كتاب مفارقة عظماء . كما لا يحتاج أحد للتذكير بأن عصر النثر و العقل كان أيضا العصرالذي تطور فيه فن المفارقة و الرواية تطورا سريعا "(1).

وبناء على هذا المفهوم ، يقول ، في دراسة أخرى :" إن طبيعة الرواية تجعلها مؤهلة لقيامها على المفارقة " (2).

إن نظرة سريعة الى عناوين المؤلفات الغربية المفهرسة تحت عنوان "Irony" تبين مدى ما صارت المفارقة تلقاه من عناية في الدراسات النقدية الحديثة . ولعل الإحصائيتين التاليتين تبينان ذلك ، والإحصائية الأولى مقتبسة من كتاب ميويك ، الذي أحلنا عليه قبل أسطر حيث يقول :

" يمكن الإشارة في هذا الخصوص إلى الفهرس العالمي للدوريات "
(The International Index to Periodicals) الذي يمثل ، إلى حد ما ، مرجعا متوفرا ، وإن كان مازال غير متكامل ، حيث سجل هذا الفهرس تحت عنوان "Irony" خمس مقالات في الفترة الواقعة بين شهر مارس من عام 1946 وبين شهر شباط من عام 1952 ، وسجل اثنتي عشرة مقالة في الأعوام الستة التي تليها ، وثلاثا وثلاثين مقالة في الأعوام الأربعة بعدها (أي إلى شهر آذار من عام 1967) . وكلها ، تقريبا

---

1 - D.C Mueck : Tje compass of Irony , Methuen , London and New York , ed ;1980 P.6 .

2 - دي . سي . ميوك : المفارقة وصفاتها ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2 ، 1987 ، ص :106 .

مقالات عن المفارقة في أعمال أدبية أو عند كتاب ما [1]

أما الإحصائية الثانية ، فقد زودتني بها ، مشكورة ، مكتبة جامعة اليرموك ، قسم خدمات الحاسب ، وتغطي السنوات الأربع من 1977 إلى 1992 . حيث ضمت قائمة الدراسات (الكتب " و الرسائل الجامعية و المقالات) المفهرسة تحت عنوان "Irony" مائة واربع عشرة دراسة [2].

وقد ولد لدينا هذا انكم الكبير في عدد الدراسات المتعلقة بالموضوع في المكتبة الغربية ، نية جمعها وإصدارها ، مستقبلا ، بشكل يمكن أن يفيد منه الدارس العربي .

وفي المقابل ، فإن البحث عن مقالة أو مؤلف بالعربية في هذا الخصوص ، يبين أغفالا للموضوع يكاد يكون تاما ، يستثني من ذلك ، حسب علمنا ،مقالتان نشرتا في مجلة" فصول " القاهرية ، الأولى للدكتورة سيزا قاسم ، بعنوان " المفارقة في القص العربي المعاصر " [3] ، و الثانية للدكتورة نبيلة ابراهيم . بعنوان " المفارقة "[4] . وسوف نحيل عليهما لاحقا .

يذهب الدكتور اكرم خاطر ، في مقالة له باللغة الأنجليزية ، درس فيها المفارقة في روايتي أميل حبيبي " إخطية" و " الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد ابي النحس المتشائل "[5] الى أن إعمال الشعراء و الروائيين العرب تكاد تخلو من الضحك ، وهو يرجع ذلك الى الظروف السياسية و الإجتماعية في الواقع العربي المعاصر ، حيث فرضت هذه الظروف طابع العبوس و التجهم على هذه الأعمال ، وهذه الملاحظة صحيحة فقط في ظاهرها ، إذ أنها تقف عند حد تسجيل الظاهرة في صورتها الخارجية . ولاترصدها في صورتها الخفية التي إتخذتها ، وتحولت إليها . ذلك أنها لم تستطع أن ترى الضحك وسط العبوس أو التجهم ، و الواقع أن كثيرا من الروائيين العرب ،

C.Myeck : The Compass of Irony . P.9 - 1

Yrmouk University Library . Mla Bibliography - 2

3 - فصول ، مج2 ، ع2 ، 1982 ، ص ص : 142 - 151 .

4 - فصول ، مج 7 ، ع3 ، 1987 ، ص ص : 131 - 141 .

Akram F.Khater : " Emile Habibi : The Mirror of Irony in Palestiian - 5 Literature , Journal of Arbic Literature , Leiden . Vol . XXIV , 1993 , PP. 75 - 94 .

وكذلك كثير من الشعراء وكتاب المسرح يعرضون اعمق الضحك وسط تراكمات من الألوان القاتمة العابسة ، وهذا ما أسماه ناقد قاص " الفكاهة السوداء " (1)، التي تعني ، كما قال ناقد آخر ، " الضحك الذي لا يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد ، و الضغط الذي لابد أن ينفجر " (2) وفي مثل هذا النوع من الضحك تبرز المفارقة شكلا إستراتيجيا مناسبا ، لا بل أكثر الأشكال المناسبة له .

إن المفارقة في النص الأدبي المعاصر ، و الرواية و القصة جزء رئيسي فيه ، أصبحت تقنية شائعة وإستراتيجية محببة لدى أدبنا ، أو كما تقول سيزا قاسم ، أصبحت "العنصر المهيمن " يصلح تحولا في العنصر المهيمن من الإتجاه الواقعي النقدي الحديث الذي يقوم على محاكاة الواقع الى اتجاه يقوم على المفارقة "(3) ، وتوضح الناقدة ، في مقالتها التي اشرنا اليها قبل قليل . مفهومها " للعنصر المهيمن " (La Rodominante) متبينة تعريف ياكوبسون (Roman Jakobson) له ، بأنه العنصر المحوري في العمل الفني ، الذي ينظم ويحددالعناصر الأخرى ، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية ، وبذا يقوم العنصر المهيمن بضمان تماسك البنية الفنية وتلاحمها (4).

وقد تناولت الناقدة في دراستها روايات " الزيني بركات " (1970) لجمال الغيطاني ، و"حكايات للأمير " (1977) ليحي الطاهر عبد الله ، و" اللجنة" (1981) لصنع الله إبراهيم ، كنماذج للرواية العربية المعاصرة ، و التي جاءت المفارقة فيها عنصرا مهيمنا .

أما الدكتورة نبيلة إبراهيم فقد إرتأت في مقالتها أن تلتفت الى عنصر المفارقة في نصوص قديمة ، للمتنبي ، و الحصري ، و الجاحظ ، وفي نصوص حديثة ، للمازني في مقدمة كتابه " حصاد الهشيم " ، و ليحيى الطاهر عبد الله من خلال قصة قصيرة

---

1 - فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، 1985 ، ص : 43 .

2 - سيزا قاسم : " المفارقة في القص العربي المعاصر " ، ص : ١٤٤ .

3 - نفسه ، ص . ١٤٣ .

4 - نفسه .

له بعنوان " حج مبرور وسعي مشكور " وتنبّه الناقدة " ، بدورها ، على القصور في دراساتنا النقدية لهذا الموضوع المهم ، في أدبنا القديم و الحديث .وتقول عن الجاحظ :

" و الجاحظ صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم ، وإن لم يدرس من هذه الزاوية ، بل درس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية . وإذا كانت السخرية تبدو أنها قريبة من المفارقة ، فإنها تبتعد عنها بالنسبة لوظيفتها ، وموقفها من الضحية " (1)

حضـــرة المحترم .

2 - 1 : على الرغم من أن رواية حضـرة المحتـرم " . (1975) لم تنل في الدراسات النقدية من الإهتمام ما نالته روايات أخرى لنجيب محفوظ ، مثل روايات (اللص و الكلاب " و الثلاثيـة " و " أولاد حارتنا ")، إلا أن عددا من الدارسين قد تناولوها بأهتمام خاص ، منطلقين في دراساتهم من منطلقات مختلفة ، ونخص بالذكر هنا ثلاثا من هذه الدراسات ، اثنتين منها باللغة العربية و الثالثة باللغة الأنجليزية .

1 - " حضرة المحترم " أو أنسنة السردي الإيديولوجي " لمحد إسويرتي (2) .

2 -" قداسة الوظيفية ووظيفة القداسة " قراءة مزدوجة لرواية نجيب محفوظ " حضرة المحترم " لجورج طرابيشي " (3).

3 - " Matters of form : A Case Study of Respected Sir "
By Rasheed EL -Enany (4) .

أما محمد أسويرتي فقد سعى إلى دراسة الرواية بشكل عام ، وشخصية البطل، عثمان بيومي ، بشكل خاص ، دراسة " إقتصاد - إجتماع - نفسية ، كي يتعرف (القارئ) واقعه، ولكي يغيره أو يعمل على تغيير وضعية العمال التي ستغير

---

1 - نبيلة إبراهيم ، " المفارقة " ص ص . 137 .

2 - مجلة فصول ، مج ٦ ، عدد 3 ، 1986، ص ص : 135 - 162 .

3 - رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1981 ، ص : 67 - 99 .

4 - Rasheed El - Enany : Naguib Mahfouz , The Persuit of Meaning , RouHedge , Londonand New York , 1993,pp . 175 - 194 .

وضعيتــه (1) ، ومن هنا يصبح البحث عن الإيديولوجية التي تحكمت في شخصيات الرواية غاية الباحث ، ويركز اسويرتي على نمطين نقيضين من الأيديولوجية السائدة في الرواية ، وهما : الأيديولوجيا الحرة ، وتمثلها ايديولوجيا السارد (عثمان بيومي) في استيهاماته المقدسة للوظيفة ، وتطلعاته اليوتوبية ، و الأيديولوجيا السائدة أو القائمة " الخاصة بالفئة الإجتماعية المالكة لوسائل الإنتاج ،و المنتجة للخطاب الأيديولوجي القائم واقعا "(2) . ولكي يصل الى هذه الغـايـة ، فـإنه يدرس الرواية من خـلال " المنهج البنيــوي التــوليــدي " الذي يمكنه " من رصـد تجليـات هذه الأيديولوجيـا في البنيـات التعبيرية الدلالية للعمل الروائي " (3).

وأما جورج طرابيشي فكان همـه في دراسته للرواية أن يربط بين عمليـة البحث التي شغلت كثيرين من أبطال روايات نجيب محفوظ ، مثل صابر الرحيمي في رواية " الطريق " ، وعمر الحمزاوي في رواية " الشحاذ"، وعثمان بيومي في " حضـرة المحترم " . فهم جميعا ، من وجهة نظرالناقد، يشتركون في رحلة واحدة: البحث عن الله ، يقول :

" ومثلما قلنا عن صابر الرحيمي ، بطل رواية " الطريق " ،... أو عمر الحمزاوي في رواية " الشحاذ" ، سنقول عن عثمان بيومي ، بطل " حضرة " المحترم " إنه باحث آخر عن زعـبلاوي ، عن الحـضـرة . عن الله . وأنه كـأكـثـر البـاحـثين من أبطال نجيب محـفـوظ عن الله ، إنما يسلك في طريقه الإتجاه الخاطئ الذي لا يمكن أن يقوده إلا إلى عكس ما يحث عنه ، أي إلى الإبتعاد أكثر فأكثر عن ملكوت الله . وإلى الغرق أكثر فأكثر في مستنقع الجريمة و التسفيل وجهنم " . (4).

ولعل الفـصـل الخـاص بهـذه الرواية ، الذي ورد في دراســة العناني ، باللغــة الأنجليزية ، عن نجيب محفوظ ، أهم ما يعنينا في هذا الخصوص . إذا تنبه العناني إلى أهمية ما رد في الرواية من مفارقات لفظية وغير لفظية . ورأى ، مصيبا ، أن المفارقة

---

1 - محمد اسويرتي " حضرة المحترم .... " ، ص : 139 .

2 - نفسه ، ص : 147 .

3 - نفسه ، ص : 139 .

4 - جورج طرابيشي : رمزية المرأة ...... ، ص : 83 .

في الرواية لعبت دورا أساسيا في تشكيل عقدة الرواية ، وفي وجهة النظر التي تعكسها. كما استطاع الناقد بذكاء أن يربط بين كثير من "التناقضات القائمة في الرواية ، و التي تشكل مفارقات متنوعة ، على مستوى اللغة ، ومستوى المواقف ووجهة النظر .

2 - 2 :

يتقدم نجيب محفوظ بطله " عثمان بيومي " في هذه الرواية ، موظفا في دائرة المحفوظات ومنذ اللحظة الأولى التي تطأ فيها قدم بيومي الدائرة يكشف عن أحلامه وتطلعاته للوصول الى منصب المدير العام . إنه ليس مثل الأخرين ، ممن هم على شاكلة سعفان أفندي ، مديره في دائرة المحفوظات ، الذي يقنع أو يكتفي بواقع لا يتعدى تلك الدائرة ، أو مثل حمزة السويفي واسماعيل فائق ، اللذين سقطا عن السلم قبل الوصول الى نهايته . نهاية المطاف يجب أن تكون الحجرة الزرقاء حجرة المدير العام ، وكل شيء دون ذلك يجب أن يكون مجرد خطوة للوصول . ومن هذا المنطلق يجعل المؤلف بطله يمثل مع آخرين من الموظفين بين يدي المدير العام ، بهجت نور ، في بداية الرواية . وتسحره الحجرة الزرقاء ، وإذا كان الأخرون لايرون فيها شيئا من قدسية أو سماوية ، فانها ، بالنسبة إليه ، محراب السجود ، ومذبح الفداء :

" إنفتح الباب . فتراءت الحجرة مترامية لانهائية . تراءت دنيا من المعاني والمثيرات ، لا مكانا محدودا منطويا في شتى التفاصيل . آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم . لذلك اشتعل وجدران و السقف ، حتى الإله القابع وراء مكتبه الفخم . وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست في صميم قلبه حبا جنونيا ببهجة الحياة في ذروتها الجليلة المتسلطة ، عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود ، وحرضه على الغداء ... وتلبية لإغراء لايقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ، ثم خفض البصر متحليا بكل ما يملك من خشوع " (1) .

من خلال هذه المواجهة ، ولاحقالها ، تتشكل مجموعة الأحداث في الرواية ،

---

1 - الرواية ، ص : 5 .

فعثمان بيومي ،الموظف الذي يجئ من شريحة إجتماعية ظلت تصنف على مر العصور ، على أنها أدنى الشرائح الإجتماعية تتطلع عيناه الى المقدس ، و الطريق الى ماتصبو إليه عيناه طويل وشاق ولن يبلغ نهايته إلا إذا كان الفعل الذي يقوم به ، و السلوك الذي يمارسه ، مختلفا تماما عما يقوم به أو يمارسه الآخرون . ولذا كان عليه أن يضع لنفسه برنامج حياة أسماه " شعار للعمل و الحياة" (1) ، جاء أشبه ما يكون بالوصايا المقدسة .

هل توصله هذه الوصايا إلى الحجرة الزرقاء / اللامتناهي المقدس ؟ ذلك ماشغلت الرواية نفسها به .

وتشكل علاقته بسيدة ، الصبية الفقيرة في حارته ، أول الإختبارات التي يرى فيها طموحه موضع إمتحان .

" ساعة اللقاء عند أعتاب الخلاء مقدسة أيضا . وهو يهرع إليها بقلب مشغوف . ويمرح كمن يتخفف من حمل الأيام بثقلها العنيد ... سمرتها الغامقة تشبه لون المساء المتحفز ، سمرة موروثة عن أم مصرية وأب نوبي توفي وهي في السادسة ، زمالتهما القديمة في الحارة تمتد أصولها في الماضي البعيد ، حتى تتلاشى في منبع الحياة نفسه . عندما ينظر في عينيها النجلاوين لواسعتين ، أو يرى جسمها الصغير المدمج الفار بالحيوية ، فانه يتلقى المثال المثير لفطرته الذي يبعث في غرائزد اليقظة و الابتهال " (2)

مثل هذه العاطفة ، على صدقها ، لاتستطيع الحياة ، محكوم عليها بالفشل ، لأن سيدة تنتمي الى الشريحة الدنيا التي لا ترتفع الى المقدس ، ولأن الإستمرار فيها يتعارض تماما مع ما ورد في البند الثامن من شعاره للعمل و الحياة . " زواج موفق من شأنه تمهيد الطريق للتقدم " (3).

---

1 - الرواية ، ص : ١٥ .
2 - الرواية ، ص : ١٦ .
3 - الرواية ، ص : ١٢٣ .

وكما انتهت علاقته بسيدة بالفشل ، فان علاقته بنساء اخريات : سكرتيرته انيسة رمضان ، سنية، أصيلة حجازي ، تنتهي بالفشل أيضا ، للأسباب نفسها التي كانت وراء فشل علاقته بسيدة .

ولكن حاجة الإنسي إلى الأنثى قائمة . هكذا خلق . وعثمان بيومي لابد وأن يشبع حاجته للأنثى ، ويتمزق بين الحاجتين: الدنيوي الذي خلق عليه ، و المقدس الذي خلقه بنفسه لنفسه ليسعى إليه ، و السنوات تمر سريعة قاسية ، وعثمان بيومي يتقدم بإصرار للوصول الى الحجرة الزرقاء ،لكن تقدمه لايتناسب في سرعته مع سرعة الزمن :

" وطال الإنتظار ، ومضت الأيام ،وقال لنفسه : هاهي سبعة أعوام تمر في درجة واحدة ، فيلزمني على هذا القياس أربعة وستين عاما حتي أبلغ الأمل المنشود، المدير العام الذي أشعل النار المقدسة في قلبه . لم تقع عيناه عليه منذ مثل بين يديه ضمن المستجدين . وأن متعة نفسه أن يقف في جانب من الميدان يراقب موكبه وهو يغادر الوزارة في أبهة الملك وقد سيته، هذا هو غاية الحياة ومعناها وجلالها" (1) .

وتكون قدرية، البغي، هي الجواب، فيتزوجها ، وهكذا يتم السقوط الاول، وتتشكل لوحة من لوحات المفارقة :

"وجيء بالمأذون الى البيت، واقتضت الاجراءات شاهدين، فلم تجد الا قوادين ممن كانوا يعملون معها، وجرت المراسم البسيطة وهو يتابعها بذهول، ماهذا الذي يجري؟ واجتاحه شعور ممزق بالقلق بلغ حد الرعب، فتمنى لو يقع حادث من عالم الغيب فيبدد سحابات الكابوس الذي يعاني، ثم اجتاحته موجة من الاستسلام بلغت حد الاستهتار، ولما ادلى بإسمه وعمله وقع ذلك من المرأة والقوادين موقع الذهول . قال لنفسه : إنهم سيتهمونني بالجنون، كما يتهمه الاخرون. ولعله من الانصاف أن يعترف - بدءا من اليوم - بأنه مجنون، كهلة نصف سوداء في ضخامة بقرة مكتنزة تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الابتذال والفحش . هكذا تحققت الامنية التي تاق إلى

---

1 - الرواية ، ص : 123 .

تحقيقها بجنون، فأصبح زوجا، كما أصبحت قدرية - رفيقة شبابه - زوجة له، ترى ماذا فعل بنفسه . وقال :

- علي أن أبدأ حياة جديدة (1).

ولكن الحياة الجديدة تقود في النهاية إلى سقوط جديد، أكثر قسوة في نتائجه من السقوط الأول. إذ يتزوج من سكرتيرته "راضية عبد الخالق"، التي اصطادته لتحقيق غاياتها . وهكذا يتحول الصياد إلى طريدة . وعندما يبلغ الأمل المقدس المنشود، وتفتح الحجرة الزرقاء أبوابها له ليدخلها مديرا عاما وهو يرقد على سرير المرض، تصك أذنيه كلمات زوجته راضية، وهي تعترف لعمتها، في حجرة مجاورة لحجرته، بخيانتها له، وبأنها تحمل في بطنها جنينا لاتدري من أبوه، أهو الراقد في الحجرة المجاورة، أم هو غيره .

وهكذا يكون الوصول الى الحجرة الزرقاء رحلة أرهقت عثمان بيومي، واستنفذت عمره دون طائل . ،كأنها رحلة جلجامش الى شجرة الحياة . إذ بعد أن أفلح جلجامش في الوصول إلى شجرة الحياة . إذ بعد أن أفلح جلجامش في الوصول إلى الشجرة، بعد رحلة مضنية، واقتطع منها غصنا ليمضغه، تصرفه الالهة عن ذلك، وتبتلع الغصن أفعى . ويبقى جلجامش، ابن الأرض، محكوما عليه بالفشل الوصول (2) . لقد أراد جلجامش في الأسطورة أن يتخطى كينونته البشرية، ليصل إلى كينونة الآلهة، والفشل نتيجة محتمة . ،كذلك عثمان بيومي، تطلع إلى الحجرة الزرقاء، الحجرة المقدسة، المترامية اللانهائية، فكان مصيره السقوط والفشل .

عثمان بيومي، إذن يرى في تلك الوظيفة في مستواها الأعلى قداسة تنقل مريدها والواصل إليها من مصاف البشر إلى مصاف الآلهة . ومن هنا يصبح امتلاكه للحجرة الزرقاء، حجرة المدير العام، "تحقيق الألوهية على الارض" (3) ، من خلال

---

1 - أنظر عن الأسطورة .

* ملحمة جلجامش : ترجمة وتقديم فراس السواح ، دار الكلمة للنشر ، لبنان ، ط 2 ، 1983 .

* ملحمة جلجامش : ترجمة محمدة نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي ، دار المعارف بمصر . 1970 .

2 - الرواية ، ص : 81 .

3 - الراية ، ص . 113 .

تقمصه الدور الإلهي أو المقدس لفراعنة مصر وكتبتها من الكخنة . وعثمان بيومي كان على وعي تام بهذا الدور : "الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد" (1).

لقد كان عثمان بيومي من خلال فهمه للدور الطقوسي المقدس للفرعون وللكاتب الكاهن، وعلى النحو الذي مارسه، بتشويه ذلك الدور، وذلك بإفراغه من قداسته، من خلال مجموعة من الممارسات والمواقف اللاأخلاقية، ومنها :

1 - تخليه عن سيدة .

2 - زواجه من قدرية .

3 - تخليه عن سكرتيرته الأولى، أنيسة رمضان .

4 - نكوصه عن مساعدة سفعان أفندي بعد أن أحيل إلى التقاعد، واشتداد المرض والفقر عليه، إلى درجة جعلته يعتذر عن عدم مساعدته له بمبلغ زهيد من المال، كان سعفتن أفندي قد طلبه منه .

من ناحية أخرى، فان في محاولته جعل تلك الأنا / البطل البشري ندا يصارع التقليد المؤسساتي الفرعوني/ القوة الإلهية، كان مقدرا لها الفشل، لأن مثل تلك القوة السماوية المدسة لم تكن لتسمح للبطل/ الانسان تحقيق الألوهية التي سعى إليها عثمان بيومي، كما لم تسمح الآلهة لجلجامش، كما ذكرنا، الانتقال من مصاف البشر إلى مصاف الالهة .

إن القارئ الواعي لهذه الرواية، لابد وأن يكون قد أدرك أن الفشل سيكون من نصيب البطل . أو أن يكون إدراكه بفشل البطل قد أخذ يتنامى شيئا فشيئا، كلما تقدم في قراءة الرواية :

* " ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه من خلال نافذة مصفحة" (ص8).

* "وعاد يقيس الطريق الطويلة ويئن تحت وطأة لانهايتها" (ص50).

---

1 - الرواية ، ص 10 .

* "رغم ذلك غرق في دوامة التفكير، ربما بسبب شعوره بتقدم العمر، بسبب الإيحاءات المجهولة التي انثالت عليه من عالم الغيب. بسبب ما لاح له ساخرا وقاسيا وغادرا. بسبب الورود التي لم يتشممها، والأنغام التي تتردد بعيدا عن متناول أذنيه (ص 75).

* " رغم ذلك كله الهيه الجزع بسياطه، ورأى الزمن يجري حتى توارى في الأفق، تاركا إياه وحيدا في الخلاء مع طموحه المقدس. ومن نفاذ الصبر مضى إلى قارئة فنجان في التوفيقية" (ص 81).

* "تحاصره عناصر هدم تبدد بصفة نهائية حلمه الوحيد المقدس الممتنع" (ص : 89).

* "ولأول مرة في حياته يدهمه اليأس، فقد بدت نهاية العمر أقرب كثيرا من جوهرة الأمل" (ص : 118).

مثل هذا الإدراك من قبل القارئ، كان عثمان بيومي يعمى عنه، أو يتعامى، وبالتالي فإن ماقاله عن سعفان أفندي، مديره في دائرة المحفوظات، ذات مرة في بداية الرواية : "ثمة أناس لايتحركون مثل سعفان أفندي بسيوني، الرجل التعيس، إنه يترنم بحكمة لم يتعلم منها شيئا" (1)، كلام أطلقه البطل على شخصية أخرى، دون أن يعي أنه، في الواقع، ينطبق عليه أكثر مما ينطبق على سعفان أفندي. وإذا ما تمثل القارئ ذلك، يصبح البطل، عثمان بيومي، بطل مأساة، وتتخذ المفارقة الدرامية، حيث البطل يجهل سقوطه أو حتمية فشله، بينما القارئ أو المشاهدة يدرك حتمية هذا السقوط.

D.C Meck : The Compass of Irony : pp . 42 - 52 . 1

2 - 3 :كثيرا ما يولي النقاد والدارسون موضوع التلاحم بين مستوى الشكل والمضمون في العمل الأدبي، عناية خاصة، يقيسون من خلاله درجة نجاح مبدعه، وبالتالي الوصول به (أي بالنص) إلى درجة الكمال . ولعل قولنا إن رواية " حضرة المحترم" قد نجحت لتكون من بين أرقى النصوص الأدبية العربية المعاصرة، التي تحقق فيها الإنصهار التام بين المستويين، لايحمل من المبالغة بقدر ما يحمل من الحقيقة .

وقد شكلت استراتيجية المفارقة، التي قامت عليها اللغة الساردة، كما قامت عليها مجموعة المواقف والأحداث الرئيسية في الرواية، بتحقيق هذا التكامل بين المستويين . ومن هذا المنطلق، ارتأينا كشف هذه الاستراتيجية في الرواية من خلال محورين أساسيين يشكلان النطاقين الأساسيين لمجالات المفارقة أو مداراتها . وقد سبق ل دي . سي . ميويك، أن جعل هذين النطاقين/ المدارين الأساسين اللذين تدور في فلكهما المفارقة، وهما :

1 - المفارقة اللفظية، 2 - مفارقة الموقف أو الحدث (1).

2 - 4 : المفارقة اللفظية .

من المعروف أن المفارقة اللفظية نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر . وينشأ هذا النمط من كون " الدال" يؤدي "مدلولين" نقيضين، الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة، أو المجاز، وكلاهما، في الواقع، بنية ذات دلالة ثنائية، غير أن المفارقة تشتمل على "علامة" توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول .

وقد لاحظنا أن المفارقة اللفظية في الرواية جاءت على مستويين أو درجتين (2)

---

1 - قسم ميويك المفارقة من ناحية درجاتها الى ثلاث درجات :

- المفارقة الصريحة (Overt Irony)
- المفارقة الخفية (Covert Irony)
- المفارقة الخاصة (Private Irony).

أنظر : The compass of Irony , pp.52-60

2 - Rashees El - Enany : Naguib Mahfouz ... pp. 83 - 84 .

. المستوى الأول . مفارقة خفية شكلتها ألفاظ وتراكيب ذات دلالات طهرانية دينية، أريد لها أن تصور سعي عثمان بيومي للوصول إلى الحجرة الزرقاء سعيا مقدسا يتناسب مع هاجسه في تحقيق "ألوهية الفرد على الأرض" . والمستوى الثاني، مفارقة صريحة خلت من تلك الدلالات الطهرانية الدينية . وقد حقق المستوى الأول تفوقا واضحا على المستوى الثاني في كثرة تردده في الرواية، كما توضح الاقتباسات المطولة التالية من المستويين .

أ - المفارقة الخفية :

" عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرصه على الفداء" .... (ص . 5)

" ثم خفض البصر متحليا بكل مايملك من خشوع" .... (ص . 5)

" وأنه يحظى بالقول في الحضرة" .... (ص . 6)

" بعد أن تقدس شخصه" .... (ص . 6)

" تلك هي سدرة المنتهى، حيث تتجلى الرحمة الإلهية" .... (ص . 10)

" الشعلة المقدسة التي تتقد في صدره" .... (ص . 13)

" أول شرارة مقدسة تنطلق من فؤاده" .... (ص . 13)

" وبأحلامه اللاهثة المقدسة" .... (ص . 14)

" ثم تتقدس في الأبدية" .... (ص . 14)

" وجوهرة متألقة مثل درجة المدير العام ماهي إلا مقام مقدس في الطريق الإلهي اللانهائي" .... (ص . 14)

" ساعة اللقاء عند أعتاب الخلاء مقدسة" .... (ص . 16)

" اللهم اهدني سواء السبيل، فكل ما أفعل من وحيك" .... (ص . 21)

" الجهاز المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة" .... (ص . 22)

" لم يغفر لنفسه أنه لم يملأ عينيه من حجرة المدير العام، ولامن شخصه المتفرد الذي يحرك الإدارة كلها من وراء برقان في نظام دقيق وتتابع كامل يذكر الغافل بالنظام الفلكي، وبحكمة السماوات" .... (ص . 22)

" و ..كان يقول إن حياته تيار غير منقطع ماض في مجرى النور والعرفان، يتكاثف بكل طريق، ويتشعب في مجالات الفكر، تدفعه حرارة الإيمان والكبرياء البشري الشريف ليصب في " النهاية في الأعتاب الالهية" .(ص . 23)

" مقدس الإنسان في غذاباته" .... (ص . 48)

" النار المقدسة مشتعلة في صدره" .... (ص . 42)

" المدير العام الذي أشعل النار المقدسة في قلبه" .... (ص . 43)

" في أبهة الملك وقدسيته" .... (ص . 43)

" يؤمن بأن طريقة المقدس تتلاطم على جانبيه أمواج الخير والشر، وأن شيئا لايمكن أن ينال من قدسيته سوى الضعف والخور والقناعة " .... (ص . 65)

" فردوس الله لايبلغ إلا بالقوة والنضال" .... (ص . 66)

" وكلما ضاق بتقشفه، قال لنفسه :

- هكذا عاش الخلفاء الراشدون .... (ص . 72)

- " الطريق المقدس"

- ومـا هو الطريق المقدس ؟

- هو طريق المجد، أو تحقيق الألوهية على الأرض" .... (ص . 81)

" هل تحاصره عناصر هدم تبدد بصفة نهائية حلمه الوحيد المقدس الممتنع" ....(ص . 79)

" ولكنه رأى فيها نارا تقترب مصفرة تود أن تلتهمه هو وآماله الموصولة بسر كلمة الله العظيم " .... (ص . 97)

" إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الألهة في السماء ". (ص . 113)

" لأن التعاون مع المدير العام طقس من طقوس العبادة " .... (ص . 127)

" إن الدولة هي معبد الله على الأرض ، وبقدر إجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا في الدنيا و الآخرة .... (ص . 129)

" تفجر طموحه المكبوت ، وإنقلب إلى العابد القديم في محراب الرقي المقدس " .... (ص . 143)

" أي ثورة تضمن له الشفاء ، وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله في الدولة المقدسة " .... (ص . 154)

" وظل على إيمانه الراسخ بمعتقداته ، بالحياة الشاقة المقدسة ...... (ص . 158)

مثل هذا الإلحاح ، وعلى إمتداد الرواية بأكملها ، على هذه الألفاظ ، لابد وأن يثير لدى الدارس مجموعة من القضايا ، لعل أبرزها ما يتعلق بدلالاتها في السياقات التي وردت فيها ، وما أريد لها أن تثيره في القارئ ، ويرى العناني في دراسته التي أشرنا إليها " أن هذا النمط من المفارقة يولد لدى القارئ وعيا بالتنافر بين الموضوع وبين وسيلة التعبير عنه ، أي بين الحالة الحقيقية وبين العبارات المبالغ فيها التي وردت عليها ، هذا الوعي يخلق ، ويحافظ علي استمرار وجود وعي بمفارقة دراسية ، حيث يكون القارئ مدركا للحقيقة التي يكون فيها البطل نفسه جاهلا بها ، إذ ان هاجسه الذي سيطر عليه (في الوصول الى منصب المدير العام) قاده الى الطريق الخاطئ . وبالتالي فإن طموحه ذاك قد تم إفراغه من القداسة ، كما أن بحثه عن الخلاص قد أوقعه في حجيم صنعه بنفسه " (1)

2 - المفارقة الصريحة :

هذا النمط خلا من المفردات ذات الدلالة الدينية ، و اتخذ شكل السخرية المباشرة . وجاء وروده في الرواية ، كما أشرنا ، أقل من النمط الأول ، ومنه :

« بدلتي قديمة جدا ، الحمد لله » .... (ص . 9)

«يعمل بلا إنقطاع ويعني على المدى شظف العيش والفقر» .... (ص . 21)

«عشقت رجلا مرة فسرق مني مئة جنيه »................................ (ص . 21)

«ما أجمل أن يكون نصيبي من الدنيا درجة وكيل إدارة ، وبغيا نصف زنجية » .... (ص . 119)

« وجئ بالمأذون إلى البيت ، واقتضت الإجراءات شاهدين ، فلم تجد إلا قوادين ممن كانوا يعملون معها » .... (ص . 123)

«هكذا تحققت الأمنية التي تاق إلى تحقيقها بجنون » .... (ص . 123)

---

1 - الرواية ، ص : 48 .

« أنا لاأهتم بتملك بيت في الدنيا ،فشقة مستأجرة تفي بالغرض، ولكن لامناص من تملك قبر و إلا ضاعت كرامة الإنسان » .... (ص . 125)

« وقال في سرد : لعنة الله على إختيار مديرالمستخدمين الموفق » .(ص . 135)

وقد لاحظنا أن معظم هذه الأقوال تجئ في لحظات توقف قصيرة. البطل فيها يري حلمه يبتعد أكثر مما يقترب أي أنها تأتي لابراز عنصر الهدم في رحلة البناء . وبالتالي فإن ورودها في هذه السياقات التى وردت فيها قد عمل على توفير درجة من التوازن بين تحقيق الحلم وبين الشكوك حتى من نفسه .ولم يكن بأمكان البطل في هذه الحالة إلا مواجهة هذه الشكوك من خلال سخريته الصريحة والمثالان « يعمل بلا إنقطاع ....« و » عشقت رجلا .... » لايخرجان عن هذا الإطار ، على الرغم من تعلقهما بشخصيتين أخريين ، لقد كان بأمكان السارد التعبير عن الشعور بالإحباط من خلال لغة أخرى لاتتبنى المفارقة شكلا للتعبير ، لكنه تمسك بهذا الشكل لتوفير أقصى درجات التأثير ، من خلال ما تقوم عليه من سخرية توجت لحظات التوتر الحاد في الموقف أو الحدث .

2 - 5 : مفارقة الحدث :

عثمان بيومي ، إذن ، الشخصية المحورية في الرواية . ومايرد في الرواية من شخصيات أخرى جاءت لتخدم هذه الشخصية المحورية ، إبتداء بسعفان أفندي ، وإنتهاء براضية عبد الخالق . وعثمان بيومي ، في سعيه المحموم للوصول الى الحجرة الزرقاء، كانت غايته، كما ذكرنا، وكما قال هو نفسه " تحقيق الألوهية على الأرض " . ومن هنا فان مجموعة الأحداث و المواقف في الرواية جاءت لتشكل حركة متتالية بين المد و الجزر ، بين الاقتراب و الإبتعاد عن الوصول الى الهدف وتحقيق الغاية .

وقد رأينا كيف تم إفراغ المستوى الأول ، أي مستوى اللغة أو الخطاب من مضمونه الطهراني المقدس . وهنا ، وعلى المستوى الثاني ، مستوى الحدث ، يمكن القول إنه تم إفراغه أيضا من كل سمات الطهرانية و القداسة من خال مجموعة الاحداث التي جاءت على شكل مفارقات ، عملت على تحقيق هذه الغاية .

وكانت هذه الأحداث والمفارقات مرتبطة إرتباطا مباشرا وعضويا بالشخصية

الرئيسية . شخصية عثمان بيومي ، ويمكن الإشارة في هذا الصدد، إلى الأحداث الأتية التي شكلت منعطفات أساسية في الرواية ،أو كما قلنا ، في حركة المد والجزر ، أو الإقتراب والإبتعاد عن الحلم الذي يسعى عثمان بيومي لتحقيقه .

1 - زواجه من قدرية، وقدرية هي المرأة البغي التي رأي فيها ،في بداية علاقته بها « الترفيه الوحيد في حياته الشاقة (1) وكانت تماثله في السن « ذات سرة غامقة - مثل سيدة -ولكم أعماق في زنجيتها وبدانتها »(2) وقد تقوت علاقته بقدرية على مر الأيام ،بعد فشله في العثور علي الزوجة المثالية التي بأمكانها أن تمهد له الطريق للتقدم ،كما ورد في البند الثامن من الشعار الذي وضعه للعمل والحياة .ويطرأ شئ من التحول على الترفيه االذي تقوم به قدرية إذا يراها في المرحلة الثانية من علاقته بها «تلعب دروا ملطفا في حياته المتوترة ، ولكنها لاتهيئ رحمة أوحنانا أو مودة إنسانية ،فضلا عن مضاعتها لمشاعر الإثم » (3) هذا التحول في المرحلة الثانية من علاقته بها لايقرد إلي الابتعاد عنها ، بل نراها في مرحلة لاحقة يؤدي إلي زواجه منها علاقته بها ،لايقوده إلى الابتعاد عنها ،بل نراها في مرحلة لاحقة ، يودي إلى زواجه منها ويأتي زواجه منها في لحظة مفاجئة لم يكن قد خطط لها :

« وحملة الليل ،كالعادة الرتيبة إلى الحجرة العارية إلى قدرية، وقال لنفسه بمرارة ، ما أجمل ان يكون نصيبي من الدنيا درجة وكيل إدارة وبغيا نصف زنجية .... وعند منتصف الليل وهو يتسلل تحت البواكي ، صادف سكرانا يتقيأ ،فتقزز لدرجة غير محتملة ،وشعر بوحدته ويأسه ،وبرغبة في الإنتحار وغيّر طريقه بلا تفكير رجع إلى الدرب .. فصادف قدرية تهبط السّلم في طريقها إلى مأواها .وافقها بيده ،وقال لها :

- قدرية وجدت لك الزوج المناسب .

لم ير وجهها في الظلام ، ولكنه خمن تأثير قوله ، فقال :

- لنتزوج في الحال (4)

---

1 - الرواية ، ص 38 .
2 - الرواية ، ص 72 .
3 - الرواية ، ص 119 .
4 - الرواية ، ص 142 .

لقد كان تملص عثمان بيومي من الزواج من سيدة على الرغم من حبه الصادق لها وحبها له حدثا عاديا لا يدخل في عداد المفارقة .وكانت هناك ،من وجهة نظر بيومي ،أسباب ومبررات ، تمنع تحقيقه . يقف على رأس تلك المبارت ،كما ذكرنا سابقا ،أن سيدة بحكم الشريحة الإجتماعية التي تنتمي إليها لم تكن لتوفر الزواج الذي يمهد الطريق للتقدم .ربما كانت توفر له السعادة ،لوكان إنسانا غير عثمان بيومي ،أو لوكان عثمان بيومي على غير تلك الصورة التي جاء عليها في الرواية .

أما هذا الزواج ،ومن قدرية تمثلت فيه المفارقة في قمتها لمادا ؟ إن الحدث في حد ذاته بعيد أو منفصل عن عناصر أخرى متصلة به مثل صانعه أو ضحيته أو الزمن الذي يحدث فيه ،وكذلك المكان ،لايستطيع تشكيل مفارقة .فلو قلنا " وقع صياد في فخ نصبه صيد لاصطياد دب " لما شكل الحدث الذي تضمنه القول مفارقة ،بينما لوقلنا" وقع الصياد في الفخ الذي كان قد نصبه لاصطياد دب " لكان في الحدث مفارقة فالفعل نفسه " الوقوع في الفخ ، أو الحدث فيه لم يتحول إلي مفارقة إلا عندما ارتبط الحدث بطرف آخر .وكذلك زواجه من قدرية لم يكن ليتوفر فيه عنصر المفارقة إلا لكون قدرية لم تكن بغيا : رجل يحمل هما ألبسه صاحبه ثوب المقدس ،ينتهي به المطاف للاقتران بتلك البغي الكهلة التي تحمل فوق كاهلها خمسة عقود من البغاء أو الفحش . لقد شكل زواجه من قدرية ،بداية السقوط في مرارة المفارقات والإصطلاء بنارها ،وما تلا ذلك من مفارقات أحداث كان متصلا بهذا السقوط اتصالا وثيقا ومباشرا .

2 - زواجه من سكرتيرته راضية ، وحملها جنينا منه وزواجه من راضية جعله أشبه مايكون بصائد الدببة ،كما قلنا ،الذي وقع في الحفرة التي كان قد حفرها ليصطاد الدب .فهو ، ومند بداية الرواية ،كما رأينا ، كان يتحين الفرص لاصطياد زوجة تقربه من الوصول إلي الحجرة الزرقاء ، وراضية بدورها ،نصبت شباكها حوله .بسبب وظيفته أو مركزه ،وليس بسبب عاطفة جذبتها نحوه .لقد ظن لفترة قصيرة ،بأنه وجد السعادة :

" وتم الزواج بعد شهر واحد في بيت العمة ، و أعيد تأثيث الشقة لتصلح للحياة الجديدة . وقال عثمان : إن حياته سلسلة من الأحلام والكوابيس وإن ذلك الحلم الأخير هو أسعدها جميعا "

لكن ماحسبه سعادة تحول إلي رعب ،إذ بينما كان قابعا في سريره مريضا ،يسمع حوارا بين راضية وعمتها :

" تسأل راضية بحدة :

- من ؟ .... من ؟

فجأة صوت العمة خافتا على غير العادة :

- أنت الجانية على نفسك ، طالما قلت لك ذلك ...

- ما الفائدة ؟

- هاهي عواقب الطمع وسوء التصرف .

- اصرخي حتى يسمع !

وســـــاد الصمت (1).

إن زواجه من راضيـــة مـخـتـلف في ظاهره عن زواجه من قدرية لكن الزواجين يتسمان بالمفارقة .ولكن المفارقة في الزواج الثاني (زواجه من راضية) ازدادت حدة وعمقا نتيجة سماعه على لسان راضية وهي تخبر عمتها عن دلك الجنين الذي في بطنها والذي لاتدري من أبوه .

وهنا تقترب المفارقة من المفارقة الرومانسية التي كثيرا ماتأتي على شكل خلق عالم وهمي جمالي ثم تدميره من خلال ملاحظة عابرة وسريعة تبين ماكان فيه من وهم، والمفارقة هنا قريبة جدا من هذا المدار ،إذ بينما ينعم عثمان بيومي بلحظات قصيرة بماظنه سعادة تصك أذنية كلمات زوجته .

3 - حصول عثمان بيومي على درجة المدير العام ،وعدم تمكنه من دخول الحجرة الزرقاء المقدسة .

وهنا تصل المفارقة إلى ذروتها :إذا تأتيه الوظيفة المقدسة ،التي شكلت لديه غاية الغايات ، ومقدس المقدسات وهو على فراش المرض الخطير الذي داهمه ، وبالتالي فإن وصوله الى الحجرة الزرقاء جاء وصولا زائفا غير حقيقي ، أو كما وصفه

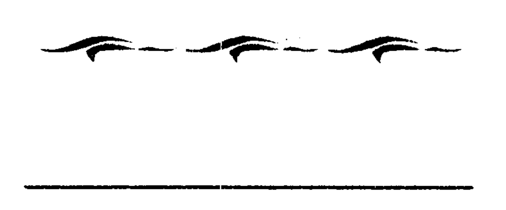
---

1 - الرواية ، ص : 154 .

هو بنفسه " شكلا بلا مضمون" (1).

4 - 1 : يمكن القول إذن أن الموضوع الذي اختاره نجيب محفوظ في هذه الرواية يتلخص في محاولة البطل ، الإنسان الفرد ،نزع جلده البشري ، والإكتساء بجلد سماوي إلهي ،أو نزع المدنس والإكتساء بالمقدس ومثل هذه المحاولة ستبقى محاولة محكوما عليها بالفشل، لسببين أساسيين : أولهما أن هذا البطل بحكم كونه من البشر،لايكون غير المدنس ، وسيلة أو طريقا للوصول إلى المقدس ، ولايمكن الوصول إلى المقدس إلا من خلال فعل يناسبه ، فعل ينتفي منه المدنس ، وثانيهما : أن أصحاب المقدس ، أنفسهم ، لن يرضوا لهذا المدنس تغيير الدور الذي قدر له .

ولم يكن لمثل هذا الموضوع المثير للصراع من بنية مناسبة تحتضنه ، أكثر من بنية المفارقة . وقد بينا كيف أن المفارقة جاءت إستراتيجية واعية شكلت مجموعة الاحداث المهمة والرئيسية في الرواية ، وإكتسبت بذلك دور " العنصر المهيمن " الذي شكل البنية الفنية في الرواية ، وضمن تماسكها وتلاحمها ، وكما شكلت المفارقة ، العنصر المهيمن في أحداث الرواية ، فقد جاءت السمة البرزة في لغة السارد ، مما أكسب الرواية تلاحماً عضويا بين الطرفين الأزليين : الشكل و المضمون .



1 - الرواية . ص : 157 .

المراجـــع

1 - Akram F / Khater : 3 Emile Habibi : The Mirror of Irany in pacestinian literati e " Journal of Arabic Literature , Leiden . Vd . XXIV ? 1993 .

2 - جورج طرابيشي : رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى ، دار الطليعة بيروت ، 1981

3 - خالد سليمان " نظرية المفارقة " . مجلة أبحاث اليرموك ، سلســلة الأدب و اللغويات ، مج 9، ع 2، 1991 .

4 - خالد سليمان " المفارقة في شعر محمـود درويش "، مجلة أبحاث اليــرموك (عدد قادم) .

5 - دي . سي . ميويك : المفارقة و صفاتها ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الأمون للترجمة و النشر ، ط2. .1982

6 - D.C Mueck : The compasse ofIrony ; Methuen . london and New York , ed . 1980 .

7 - Rasheed El - Enany : Naguib Mahfouz : The Persuit of Meaning . - Ro edge . London and New York . 1993 .

8 - ســيزا قاسم : " المــفارقة فــي القــص العربي المعاصر " فصول ، مج 2 ع2 ، .1986

9 - فخري صالح : في الرواية الفلسطينية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث ، لبنان ، 1985 .

10 - فراس السواح : ملحمة جلجامش (تـرجمة وتـقديم) ، دار الكلـمة للنشر ، لبنـان ط2 ، 1983 .

11 - محمد إسـوبري : حضرة المحـترم ، أو آنسة الـسردي الأيـديولوجي " فصول ، مج 6 ، ع3 . 1986 .

12 - محمد نبيل توفل وفاروق حافظ القاضي : ملحمة جلجامش ، (ترجمة) ، دار المعارف ، مصر . 1970 .

13 - نبيـــلة إبراهيم : " المفارقة " ، فـصـول ، مج 7 ، ع3، 1987 .

14 - نجيب محفوظ ، حضرة المحترم ، دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1977 .

15 - Yarmouk University Library . MLA Bibiography . -





مراجع الكتابة الروائية

في المغرب العربي

الدكتور :

بوشوشة بن جمعة

معهد بورقيبة للغات الحية

جامعة تونس الأولى

تعدّ الرواية جنسا أدبيا مستحدثا في الثقافة المغاربية المعاصرة ، وتبقى قليلة التراكم - رغم الرصيد الذي أدركته منذ ظهورها مع منتصف الخمسينات في كل من تونس والمغرب الأقصى ، ومع مطلع الستينات في ليبيا ، ثم بداية السبعينات في الجزائر وموفاها في موريتانيا ، وهي الى ذلك يسمها هاجس التجريب و التجاوز لأشكال الكتابة التقليدية بحثا عن الخصوصية .

ثم إنه لا يمكن الحديث عن الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية بمعزل عن جملة الشروط أو الوسائط التي عملت على انتاجها وتلقيها في مجتمعات مغاربية تغلب عليها انماط الثقافة التقليدية .ومن ثم تقتضي الضرورة وضع هذه الرواية - بعد الإحاطة بشروط كتابتها وشروط تلقيها - ضمن سياق انتاجها واستهلاكها / حيث تحدد أولهما مراجع الكتابة في حين تحدد ثانيهما مسألة القراءة .

وتجدر الإشارة - في هذا السياق - الى ان مراجع الكتابة الروائية المغاربية في التسعينات ، لايمكن إقصاؤها عن المراحل السابقة لهذه الفترة الزمنية ، والتي قطعت فيها هذه الرواية عديدالاطوار وقامت بعديدالادوار وهو مايجعل الفعل الروائي المغاربي المكتوب بالعربية في التسعينات يمثل التواصل والإمتداد مع النصوص التي انتجت منه زمن التأسيس الى موفى الثمانينات ، وذلك اعتبارا لكون النصوص الأدبية ،من ثم الروائية تنتج بعضها البعض من خلال تآلفها او تخالفها في غياب الدرجة الصفر من الكتابة على حد تعبير رولان بارت .

وليس من اليسير بحث اشكالية قراءة الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية ، فعمليات التوثيق التي يحتاجها الباحث عن وضعها متعثرة وناقصة وتقريبية في احسن الاحوال وليس في قدرة الباحث الا ان يجعل تصوراته وتقديراته نسبية ومؤقتة اعتمادا على بعض البيبليوغرافيات او الدراسات التي تناولت مسألة القراءة عامة والرواية خاصة او قاربتها وذلك رغم أهمية سؤال القراءة التي تمثل احد الفواعل الاساسية في انتاج النص الروائي.فكل كتابة تتأسس على احتمال قراءة ومن ثم اقترن فعل الكتابة

الأدبية عامة والرواية خاصة بالقارئ المتوهم الذي يعقد معه الكاتب حلفا روائيا يقوم على التخييل لا على التصديق والتماهي ويختلف هذا القارئ المتوهم من كاتب إلى آخر اعتبارا لا ختلاف صيغ الكتابة واشكالها ومقاصدها .

1 - الرواية المغاربية : مراجع الكتابة

اعتمد جنس الرواية في المغرب العربي منذ تأسيسه الى الزمن الراهن على عددمن مراجع الكتابة اسهمت مجتمعة في تشكيل ملامحه عبر كل المراحل التي مر بها ، والتي ميز كل واحد منها نمط من الكتابة يعبر عن سماتها المفيدة .

ويمكن ان نحدد خمسة مراجع اساسية استلهمْ منها كتاب الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية تجاربهم في الكتابة الروائية وهي :

الذات/ المراجع حيث السيرة والرواية تتجاوران، ثم التاريخ حيث يتفاعل التاريخي والروائي في انتاج النص الادبي ، فالواقع الذي تشكل تحولاته وتغيراته انماط الكتابة الروائية ، ثم التراث الذي يمثل أفقا حديثا في فعل الرواية وعملية الكتابة الادبية عامة ، وآخيرا اللغة التي دخلت في معادلة مع الكتابة الروائية، تجاوزت بها وظيفة الابلاغ لتتحول إلى حقل ابداع.

1 - الذات / المراجع :حوار السيرة والرواية

ان الكثير من المقاربات النقدية التي تمت في الغرب ورامت البحث في خصائص العلاقة القائمة والممكنة بين كل من السيرة الذاتية والرواية بغية التمييز بينهما في حقل الكتابة الادبية ،أثبتت عدم وجود اختلافات جوهرية حيث« انهما تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزها بعد ذلك إلى مسالك التخييل وفضاءاته »(1)، ومن ثمة فان كلتيهما تنبني على فعاليات التخييل والايهام بالحقيقة ، وهو مايبينه الكاتب محمد عزالدين التازي في قوله :«كاتب السيرة الذاتية غالبا مايمارس الكذب المتعمد لتزيين حياته الخاصة او اظهارها بمظهر المأساة او البطولات الخارقة التي تحدى من خلالها واقعه

---

1 - انظر على سبيل المثال :
Le jeune(philipe):le pacte autobiographique. Ed .Seuil . paris 1975 p 45

لاجتماعي، ومن ثم فهو يؤنث فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع وينسي ماينساه ولا يتذكر إلا مايريد .أما الروائي فهو يعي ما يكتب. إنه يمارس الكذب الروائي [1] وهو ما يجعل البحث في مسألة التطابق بين الذاتي والموضوعي اوالتاريخي والجمالي ليست مسألة ذات بال .

ومن ثم وجب البحث في نسبة النص السير ذاتي ومدى انسجام مكوناته وتناغمها فضلا يتوفر عليه هذ النص من درجة اقناع وامكانيات تأثير يمكن ان يمارسها على القارئ - الملتقى ، وهو ماينشئ تلك العلاقة غير المباشرة في الغالب بين النص الروائي والقارئ والتي تتم إماعن طريق الراوي اوالشخصية التي قد تمارس دور القاص والراوي والبطل على حد سواء لان روايةالسيرة الذاتية إن هي إلا «حكاية نسجت حول شخصية المتكلم حتى تكون هناك صلة بين القاص والراوي »[2] وهو مايجعل هذا النمط الروائي يسعي دوماإلى تحديد العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ولعل اهمية جنس السيرة الذاتية تكمن في كونه ينجز في مستوى النص الروائي تواصلا عميقا بين الذاتي والموضرعي ، وبين الشخصي / الفردي والتاريخي/ الجماعي والواقعي والمتخيل وان كانت الذات تبقى هي مرجع الكتابة وموضوعها ومقصدها ، مع تمثيل هذه العناصر اوضاعا مفارقة بعض الشئ بالنسبة للذات .

وتشكل الذات مرجعا أساسيا في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي، وعلامة مميزة في مسارها منذ زمن التأسيس حتى الزمن الراهن .فقد نزعت الكتابات الأولى التي كانت تتحسس الطريق إلى الرواية وإلى السيرة الذاتية الصافية التي يعود خلالها الكاتب إلى استنطاق الماضي معتمدا على الذاكرة لجمع تفاصيل الاحداث المشتتة والمتداخلة وربط الصلة بين الماضي والحاضر ، ويجسد ذلك نصّا :«الزاوية » (1942) للتهامي الوزاني،و«في الطفولة »(1957) لعبد المجيد بن جلون ، أو انها

---

1 - محمد عز الدين التازي : «شجرة الرواية » في معنى الكتابة وفضاءات التجربة - بحث مخطوط قدمه في ملتقى الروائيين العرب لامنعقد بقابس من 31 جويلية إلى 4أوت 1992 .

2 - Le jeune(philipe): l' autobiographie en France Ed . Armand Colin u Paris7 . 1971 p 23 .

تعمد الى استدعاء بعض المكونات السير ذاتية في خطابها الروائي بوصفها عناصر تكوينية تسهم في بلورة وجهة نظر المؤلف تجاه الذات والعالم معا.فضلا عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعرّي الاوهام وتعيد صياغة صور الكتّاب عن ماضيهم من حيث هو تاريخ ماقبل حاضرهم ، ويمكن ان نمثل لذلك بنصوص : «الطالب المنكوب » (1951) لعبد المجيد الشافعي ، و«صوت الغرام » (1967) لمحمد منيع في الجزائر ، و«المنبت »(1967) لعبد المجيد عطية في تونس، و «دفنا الماضي» (1966)، لعبدالكريم غلاب، و«النار والاختيار»(1966) لخناثة بنونة ، و«جيل الظمأ »(1967) لمحمد عزيز الحبابي، في المغرب الاقصى، «اعترافات انسان »(1961)لمحمد فريد سيالة في ليبيا.

ثم شهد هذا النمط من الكتابة الروائية تطورا مطردا على مدى السبعينات وخاصة الثمانينات التي ظهر خلالها خمسة نصوص ذاتية روائية صافية وهي «الخبز الحافي »(1982) و«الشطار »(1982) لمحمد شكري و «لعبة النسيان » لمحمد برادة و«كان واخواتها » (1982)، و«دليل العنفوان» (1989) لعبدالقادر الشاوي، وهي نصوص كلها مغربية تبين أن هذا النوع من الكتابة الأدبية تقليد قديم في الأدب المغربي الحديث والمعاصر ،و تكشف التفاوت في ممارسته من قطر مغاربي إلى آخر .

غير ان الظاهرة الدالة - منذ مطلع التسعينات - تتمثل في هذا الاقبال المطرد والمتزايد على كتابة السيرةالذاتية بأفق تخييلي هو إلى الخطاب الروائي اقرب منه إلى الميثاق السير ذاتي الأحادي الاتجاه في الكتابة الروائية ، حيث ظهرت ثلاثة نصوص - إلى حد الآن- هي: «أوراق » (1990) لعبد الله العروي ، و«زمن الاخطاء » (1992) لمحمد شكري في المغرب الاقصى ، و«رجع الصدى »(1992) لمحمد العروسي المطوي في تونس.

فالاول يكمل في «أوراق » ماكان قد ضمنه لنصوصه السابقة :الغربة (1971)(1981) واليتيم (1978)و«الفريق » (1986) من مكونات سير ذاتية اضفى عليها طابع التخييل بينما يعمد محمد شكري في الجزء الثالث من سيرته الذاتية «زمن الاخطاء » والذي تلا كلا من «الخبز الحافي » (1982) و«السوق الداخلي »

(1986) ، الى تدوين تجربته الحياتية منذ دخوله المدرسة سنة (1956) إلى وفاة امه سنة (1985) ، في شكل روائي يتداخل فيه المعيش والمتخيل ، المحكي والمكتوب، الحلم والواقع ، وتشخيص روائي يقوم على تصوير حياة التشرد والتيه في بيئة مهمشة لا هامشية وماتخللها من انكسارات ومآس لعل اكثرها وقعا في النفس «موت الام »وكان بليغا في تصويره ، بقوله :«لم أرها منذ أكثر من سنة ، شغلت المسجلة ورجوتها ان تغني لي بالريفية ، انحرجت قليلا باسمة ثم غنت الكلمات من خلق مرح الطفولة والحطب والحصاد. لكن صوتها حزين.لقد اضعفتها شيخوختها المهمومة ، الاغتراب برد حنيني اليها لاشك انهافكرت كعادتها في بعدي عنها .اني شاطر الاسرة الوحيد ، انها ميتة - حية ، ايقظني حنيني اليها ، صباح صيفي، خواء في الروح ، انحطاط صحي لم أتذكرها ميتة الا وانا في محطة السفر »(1).

أما محمد العروسي المطوي فقد شحذ الذاكرة في «رجع الصدى » ليجمع شتات تفاصيل كثيرة لتجربته الحياتية الخصبة والغنية بالاحداث والوقائع ، التي تتجاوز حدود الذات الفردية الضيقة لتجسد واقعا موضوعيا تفاعلت معه ذات الكاتب ماضياوتأثرت به حاضرا فصاغته خلقا أدبيا تداخلت فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة الروائية ومن تم اضفاء التخييل على الموجود بالفعل .

وتنضاف الى هذه النصوص السير - ذاتية الصافية اخرى ركزت على استدعاء مكونات سير - ذاتية في خطابها الروائي ونمثل لها ب«زهرة الصبار» (1990) لعلياء التابعي ، و«كان عرس الهزيمة »(1991) لحياة بن الشيخ و«نخب الحياة» (1992) لآمال مختار في تونس ، و«ذاكرة الجسد » (1993) لاحلام مستغانمي في الجزائر ، واحمد ابراهيم الفقيه في ثلاثية : «حكايات الحب الخاسر »(1991) في ليبيا ، و«محن الفتى زين شامة »(1993) لسالم حميش في المغرب الاقصى .

ان هذا النمط من الكتابة الروائية بقدرما ركز على تصوير سير - ذاتية او توظيف عناصر منها بالاعتماد على الذاكرة لجمع شتات الأحداث والوقائع المشتتة

---

1 - محمد شكري زمن الاخطاء ، دار الساقي ، بيروت لبنان ، 1992 ، ص 198 .

والمتداخلة،فانه يعبر عن أزمة مثقفي المغرب العربي بعداستقلال بلدانهم .وقدتحولت تطلعاتهم المتفائلة بالزمن الاتي الى انكسارات فكان انكفاؤهم على الذات واتخاذها مرجع / كتابة يصورون من خلاله المغامرات الفردية التي يقومون بها لمواجهة شتى انواع الصراع التي اوجدتها التحولات المتأزمة التي شهدتها بلدانهم ولاتزال في شتى حقول الحياة :مما يجعل «الكتابة بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره »(1).

وبذلك يعلل هذا التراكم المطرد في هذا النمط من الكتابة الروائية في التسعينات بتعمق شعور الذات المبدعة وهي تمارس فعل الكتابة بالاغتراب عن واقعها لعدم تناغمها معه،وهو الواقع الذي يشهد مزيدا من التدهور في قيمه. فيكون الارتداد الى الماضي بديلا عن الحاضر ، والانغلاق على الداخل بدل الانفتاح على العالم الخارجي .

ويمكن أن نستخلص من هذا التداخل بين الروائية والسير -ذاتية ضعف المتخيل لدى روائيي المغرب العربي الذين قد حان الوقت لنطالبهم بان يفكوا مثل الارتباط القائم ما بين هذين الجنسين الادبيين حتى يتعود القراء على تلقي الروايات المغاربية كما يتم تلقي الأعمال التخيلية بدل اكتفائهم بالبحث عن مواطن الالتقاء والاختلاف بين الكتاب والشخصيات الروائية .

2 - الكتابة بين التاريخية والروائية :

ان الكتابة تصنع التاريخ وتشكل به تاريخها الخاص فهي محاكاة له لا في سجلاته المألوفة فحسب بل المنسية أساسا سبيلها إلى ذلك الذاكرة فضلا عن الحكي الشفوي والمدون فيكون التاريخ بذلك مادة قص وتشكيل لغوي - أدبي حيث تمتلك المخيلة واللغة الادبية التاريخ محتوى وتعيد صياغته وفق متطورات محددة يلونها التاريخي والايديولوجي والرمزي لان النص الادبي لا يبحث عن غائية ما للتاريخ بقدر

---

1 - عبد الكبير الخطيبي الرواية المغربية ، ترجمة محمدبرادة منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي العدد02 الرباط 1971ص 22 .

ما يحاول الامساك باصوله و سيرورته [1] وهو ما يوضحه « جورج لوكاتش »في تحديده لمقصد الرواية التاريخية التي تهدف في نظره«إلى تصوير وتمثيل حركة الحياة الشعبية داخل التاريخ كحركة واقع موضوعي مرتبط بعلاقة حية مع الحاضر » [2] .
وهو مايجعل التاريخ مادة للكتابة الروائية وتظهر الرواية كتابة خصوصية له ولمكوناته الاساسية احداثا ووقائع وشخوصا وعلاقات فضلا عن كونه (أي التاريخ) يمثل علامة جمالية من علامات الرواية ،واشكالية تطرح علاقة جنس الرواية بالتاريخ ، اعتبارا لكونه كل نص ادبي يشكله سياق اجتماعي - تاريخي ثم تكون له لاحقا سيرورته التاريخية الخاصة . فقدكان بلزاك يعتبر نفسه نموذج الكاتب المؤرخ ، وكان لينين يدرك الرواية مرآة للثورة الروسية تعكس ايديولوجية الكاتب وغيرها من الايديولوجيات .

وقد انخرطت الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية -في التاريخ - منذ مرحلة التأسيس التي تزامنت مع استقلال بعض البلدان المغاربية كتونس والمغرب الاقصى ، وخوض بعضها الآخر ثورة التحرير كالجزائر ، وذلك باعتبار هذه الرواية كتابة ونتاجا جماليا وملحميا للتاريخ المغاربي ولمسار المثاقفة الادبية والفكرية مع المشرق العربي والغرب الاوربي . وبذلك نشأت الرواية رد فعل لكل تلك العوامل المتفاعلة ، فكانت بذلك بحثا عن التاريخ وفيه .

واعتمد هذا النمط من الكتابة الروائية المرجعية التاريخية - مع التفاوت من بلد إلى آخر - سبيل بحث عن الهوية وتثبيتها ، من خلال التأريخ لبلدان المغرب العربي في مسيرتها النضالة من أجل التحرير والاستقلال ، والاشادة بالاحداث والوقائع ، وتمجيد البطولات فكان من الطبيعي ان يستغرق هذا النمط من الرواية الانعكاس والتوثيق بدل الايحاء والتأويل وايجادالوعي الممكن لا الكائن ، حيث اعتمدت على النقل من الشفوي إلى المكتوب ومن المعيش إلى المتخيل في نزعة احتفالية يغلب عليها الانفعال

---

1 - Texte cité par Christi ane ACHOUR , " la nouvelle algérienne de langue et la guerre de libération .in collectif . litérature et poésie algéérienne OPU alger 1983 , p 13 .
2 - LUCHAS (Georges) : Le roman Historique ,payot - paris1965 . p 383

بلحظة الاستقلال التاريخية ، وهو مايعلل الحيز الهام الذي شغله هذا الاتجاه الروائي في رصيدالرواية المغاربية ذات التعبيرالعربي ، ونمثل له بنصوص : «زمن الضحايا »(1956) و« حليمة »(1964) و «التوت المر » (1967) لمحمد العروسي المطوي و«ارجوان »(1970) «خيوط الشك »(1972) و«نوافذ الزمن »(1974) لمحمد المختار جنات في تونس و«دفناالماضي»(1966) و«سبعة أبواب» (1920) لعبد الكريم غلاب و «بامو »(1974) لأحمد زياد ، و«الريح الشتوية »(1977) لمبارك ربيع في المغرب الاقصى ، وروايات «أقوى من الحرب »(1962) و«حصار الكوف» (1964)و «أنا الوطن » (1974) لمحمد علي عمر ، و«انتقام السجين »(1970) و«طرابلس64» (1973) و «دماء تحت النخيل »(1973) لمحمد صالح القمودي في ليبيا .

غير أن هذه المرجعية التاريخية ان هيمنت على الخطاب المغاربي في كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا خلال الستينات لتشهد أفولها مع مطلع السبعينات فانها مثلت معين الهام - لايبدو أنه مرشح للنضوب - للروائي الجزائري على الرغم من مضى ما ينيف عن العقدين من ظهور الرواية العربية الجزائرية . فقد هيمن موضوع الثورة ، وانعكاساتها المختلفة زمن الاستقلال على متن هذه الرواية على مدى السبعينات ، والثمانينات ، فاصبحت على حد تعبير كاتب ياسين «وطن الادباء» وقد اكسبتهم مشروعية أدبية وايديولوجية ، بعد ان سكنت النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، ونمثل لهذا النمط التاريخي في الرواية العربية الجزائرية بنصوص عبد المالك مرتاض «نار ونور »(1975) .و«دماءودموع »(1977) والخنازير (1980) و«صوت الكهف» (1986) ومرزاق بقطاش :«طيور في الظهيرة » (1976) و «البزاة » (1982) وخاصة روايات محمد مفلاح : «الانفجار »(1984) و«هموم الزمن الفلاقي» (1984) و «الانهيار »(1986) و «زمن العشق والاخطار » (1986) و «خيرة والجبال» (1988) وغيرها من النصوص التي جسدت النزعة الوطنية من خلال تقديسها لماض وتحويل دلالاته نحو الاطلاقية والفردانية ،وهو مايجعل الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الوطني برسمه ملامح التاريخية الوطنية .

ويتواصل استنزاف المرجعية التاريخية في الرواية العربية الجزائرية في التسعينات برؤية مقارنة بين تاريخ الجزائرالنضالي في مرحلة ثورة التحرير وتاريخها المعاصر وقد تم الاستقلال وكأن هذا المكسب لم يحقق الطموحات المرجوة من خلال ماشهده مسار الثورة من انحرافات حادت به عن الاهداف التي كانت تبشر يها الثورة والغد الذي كانت ترسم ملامحه في الزمن الواعد ،ونمثل لهذاالنمط التاريخي في رواية التسعينات الجزائرية بنص: «وغدا يوم جديد»(1992) لعبد الحميد بن هدوقة .

ولعل استحدث خطاب روائي عن تاريخ ثورات بلدان المغرب العربي يستهدف البحث عن انسجام داخل الحاضر المغاربي في تحولاته المتأزمة وصراعاته وهو ما يعلل العلاقة المتوترة بين الخطاب الروائي والخطاب الايديولوجي السائد حتى وان كان شكل الكتابة الروائية غير واضح بقدر الكفاية ، ويطوح في الآن ذاته اشكالية جدوى مواصلة الكتابة في التاريخ النضالي المغاربي وخاصة تاريخ الثورة الجزائرية منه ، حيث التغني ببطولات تجاوزتها الاحداث والوقائع في حين يزخر الواقع بموضوعات تقتضي اشكالا تعبيرية جديدة.

3 - تحولات الواقع ، تشكلات الرواية :

ان استقرار مسار الرواية في اوربا يثبت وثيق صلتها- منذ انبثاقها جنسا أدبيا - بالمجتمع ، وعمق تعبيرها عما يطرأعليه من تحولات وتغيرات . فكل مرحلة اجتماعية تنتج نمطها الروائي خطاباومحتوى . وهو مايؤكد رفض الرواية كل السنن والقوانين التي تقيد الاجناس الادبية ، حتى تكون متحررة من كل أشكال القيود ، وبذلك فقد واكبت الرواية كل التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية التي شهدتها اوربا منذ عصرالنهضة وقبله إلى الزمن الراهن.

وقد اسهم عامل المثاقفة مع الغرب في نقل نظريات الواقع والرواية الى الادب العربي الحديث ، ومنه إلى الادب المغاربي المكتوب بالعربية ذلك أن الرواية - من حيث هي نموذج من الكتابة الادبية المستحدثة في الثقافة المغاربية المعاصرة تؤكد تأثير عملية «المثاقفة »من مصدرها المشرقي ، من خلال ما كان يصل المغرب العربي من نصوص أدبية وخاصي روائية ، وهي النصوص التي مثلت مراجع كتاب الرواية وهم يتحسسون

الطريق إلى هذا الجنس الادبي المستحدث والدخيل على ثقافتهم التقليدية التي تغلب عليها المراجع السلفية.

فقد تمثل كتاب المغرب العربي وهم يمارسون كتابة الرواية الواقعية مع مطلع السبعينات ، نصوص نجيب محفوظ،وتوفيق الحكيم ، وطه حسين ، وعبد الرحمان الشرقاوي، ويحي حقي،و سهيل ادريس وغيرهم ممن مارس الكتابة القصصية والروائية.

ويعد هذا الصنف الروائي الذي يوظف الواقع الاجتماعي في خطابه ومحتواه - من حيث تراكمه - من أغزر الأصناف الروائية انتاجا ، وهو يمثل انعطاف نوعية في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية ، بتعويضه نمط الكتابة التاريخية النضالية التي مثلت ميسم هذه الرواية في بلدان المغرب العربي ،باستثناء الجزائر وموريتانيافي الخمسينات والستينات .

وهو يصور أزمة تحول المجتمعات المغاربية وقد حصلت على استقلالها ، فيعرى مظاهر تخلفها ويحللها تحليلا نقديا يبرز مواقف أهم الفئات الاجتماعية فضلا عن تعرضه إلى القضايا السياسية والثقافية ، وتصويره الصراع القائم بين السلطة والمثقف ، وهو ما يفسر الحضور المكثف لشخصية المثقف ودوره في المجتمع وعلاقته المتوترة - المتأزمة غالبا بالسلطة ، في عدد هام من الروايات التي تواتر ظهورها على مدى السبعينات والثمانينات ، ونمثل لها بنصوص ، «واحة بلاظل»(1978) و«الأسد والتمثال » (1988) لعمر بن سالم ،و « الحوات والقصر »(1978) ، و«تجربة في العشق » (1979) للطاهر وطار ، و«أوجاع رجل غامر صوب البحر »(1973) و «مصرع أحلام مريم الوديعة »(1984) ،و «ضمير الغائب والشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر » (1989) لواسيني الأعرج ،و «زمن النمرود »(1980)للحبيب السائح في الجزائر ، و«زمن بين الولادة والحلم »(1978)،و «وردة للوقت المغربي »(1974) و«الجنازة » (1987)لاحمد المديني ، و«أبراج المدينة » (1978) و«رحيل البحر »(1983)لمحمد عز الدين التازي في المغرب الأقصى ، و«وميض في جدران الليل »(1988) لأحمد نصر في ليبيا، و«الأسماء المتغيرة » (1981) لاحمد ولدعبد القادر في موريتانيا .

ولقد عمد البعض من رواد هذا النمط الروائي الذي اتخذ من المرجع الواقعي /

الاجتماعي جوهر عملية الكتابة إلى اقحام العامية وحتى الاعجمية في الخطاب الروائي بعد ان اقتنعوابجدواها الفنية وتبنوها في كتاباتهم التي خلت لغة سردها من الزخرف اللفظي والصور البلاغية المغرقة في الخيال الأن غايتهم الابلاغ الذي يتصدر بقية القيم الفنية الأخرى للعمل الابداعي ، ولعل مذهب البشير خريف (1971 - 1983) في الكتابة الواقعية يمثل خير نموذج ، وذلك في نصيه : «الدقلة في عراجينها » (1969)، و «وافلاس أو حبك درباني » (1980)(1) ، و قد يتصرف البعض منهم في نظام الزمن وفي ترتيب الاحداث مجاراة لبعض المجددين في الشكل الفني وربما كان لبعض التقنيات السنمائية الحديثة تأثير مباشر في ترتيب الأحداث في عهد التلفزة والتجريد السينمائي والمسرحي (2). ولذلك فلاعجب ان يجمع هذا النوع بين السرد التقريري المحجف أحيانا والتوليد الفني .فلا يتخلص من تأثير الخطاب السياسي المباشر ولا يحرر اللغة الموظفة من التبسيط المبالغ فيه أحيانا . فهي خطوة في التحاور ونافذة تفتح لمراجعة مفهوم التأسيس الروائي والسعي الجاد إلى مزيد ربط العمل الروائي بالواقع الاجتماعي والحضاري وتحقيق هويته الفنية والفكرية المميزة . وبذلك مهد هذا النمط من الكتابة الواقعية في نزعتها التسجيلية او الإنتقادية او الاشتراكية لنمط جديد من الإبداع الروائي يقوم على هاجس التجريب بحثاعن أفق حداثي في الكتابة .

غير ان مذهب التجريب في الخطاب الروائي المغاربي المكتوب بالعربية والذي هيمن على مدى الثمانينات ، ويتواصل حضوره في التسعينات لم يحل دون تواتر ظهور الروايات الواقعية التي تصورّ مظاهر تأزم المجتسمعات المغاربية في الميادين السياسية والإجتماعية والثقافية والحضارية ، وفي زمن تحتد فيه الضغوط الداخلية والخارجية على بلدان المغرب العربي وتتضخم التحديات ،ونمثل لهذه النصوص الواقعية المهيمنة على الانتاج الروائي المغاربي في التسعينات بـ « كلب السبخة »(1990) ، و« من حقه ان يحلم»(1991) ،و «ألق التوبة » (1991) لمحمد الهادي بن صالح و« بلارة »

1 - نشرت هذه الرواية تباعا في مجلة «الفكر» (التونسية) سنة 1959 ، ثم تولى المؤلف نشرها على نفقته سنة 1980 .

2 - د . محمود طرشونة تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس . 1993

(1992) للبشير خريف ، و«المؤامرة » (1992) لفرج الحوار في تونس ،و «ضمير الغائب - الشاهدالاخير على اغتيال مدن البحر » (1990) لواسيني الاعرج ، و«النخر» (1990) لابراهيم سعدي في الجزائر ، وثلاثية «حكايات الحب الخاسر » (1991) لاحمد ابراهيم الفقيه ، و«المجوس »(1990) لابراهيم الكوني في ليبيا ، و«مسالك الزيتون »(1990) للميلودي شغموم ، و«برج السعود »(1990) لمبارك ربيع، وأيها الرائي » (1990) لمحمد عزالدين التازي في المغرب الأقصى .

وهي نصوص بقدر ماتستلهم موضوعا تها من الواقع ، فأنهاتعمد في خطابها الروائي إلى الرمز ، حيث تتكثف الدلالة ويكون الايحاء أكثر من الإعلان والابطان أكثر من الإبانة فيتزاوج الواقعي والمتخيل إلى حد التداخل .

4 - الرواية والتراث : البحث عن افق حداثي في الكتابة

ان المسألة التراثية اشكالية في الواقع الفكري الحضاري الحديث والمعاصر وهي تتميز بحساسية مفرطة اذ من خلال الموقف منها تقاس سلفية المتحدث او حداثته ولذلك اختلفت حولها الرؤى والمذاهب إلى حد التباين فكانت محور تأولات شتى لكل منها اسسها ورؤاها وقراءات لكل منها مراجعها ودلالاتها ولكن اساس القضية ليس اتخاذ موقف مع التراث او ضده وانما في طبيعة الوعي الكائن في التعامل مع التراث عند ممارسة فعل الكتابة ابداعا او نقدا وهي الاشكالية المغيبة او تكاد في الممارسة النقدية لهذه المسألة عند بحث علاقتها بالأجناس الأدبية عامة والرواية نوعا ادبيا مستحدثا في الثقافة المغربية المعاصرة خاصة .

كيف تعامل الروائي المغاربي مع التراث السردي القديم ؟واي علاقات اقامها مع نصوصه متونا وخطابات واشكال كتابة ؟ ليس الغرض من ذلك رصد مدى تأثر كاتب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي بالتراث او انزياحه عنه او معاينة سرقاته منه اومظاهر تمرده عليه وهي اشكال الممارسة النقدية التي تطبق على هذا النحو او ذلك في بحث علاقة الروائي - التراثي وانما هاجسنا استكشاف مدى توصل الروائي من خلال التعامل مع التراث إلى انتاج خطاب روائي جديد معرفيا وجماليا .

- ويمثل التعامل مع التراث احد مسالك التجريب انبثق مع مطلع الثمانينات

وتبلور على مداها ليمتد في التسعينات بحثا عن افق حداثي جديد في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي .

فقد تحول التراث وسبل توظيفه في الخطاب الروائي المغاربي إلى هاجس تملك عددا هامامن كتاب الرواية ومن ثم افرز هذا النمط من الكتابة الروائية عددا هاما من النصوص مثلت علامة متميزة في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية نمثل لها بـ «حدث ابو هريرة قال » (1973) و«مولد النسيان » (1984) لمحمود المسعدي و«الرحيل إلى الزمن الدامي » (1981) لمصطفي المدائني و «مدونة الاعترافات والاسرار » (1985) لصلاح الدين بوجاه و« النفير والقيامة » (1985) لفرج الحوار في تونس و« نوار اللوز أوتغريبة صالح بن عامر الزوفري »(1982)لواسيني الاعرج و«الجازيةوالدراويش » (1983) لعبد الحميدبن هدوقة و «الحوات والقصر » (1980) و«عرس بغل » (1988) للطاهر وطار في الجزائر و« الابله والمنسية وياسمين (1982) للميلودي شغموم و«بدر زمانه » (1983) لمبارك ربيع و« رحيل البحر » (1983) لمحمد عزالدين التازي في المغرب الاقصى و«الحيوانات »(1984) لصادق النيهوم في ليبيا و«القبر المجهول أو الاصول »(1984(لاحمد ولد عبد القادر في مورتيانيا .

وان اتجه كتاب الرواية المغاربية في الثمانينات إلى التراث السردي الشعبي على وجه الخصوص يتفاعلون مع نصوصه ويستوحونها ويرون فيها رصيدا موحيا لتأسيس كتابة جديدة ، فقد كان وعيهم بكيفية التعامل مع التراث وتوظيفه في كتاباتهم يتفاوت من كاتب إلى آخر فبعضهم كان يمتلك وعيا محددا بالتراث وتصورا خاصا في استلهامه واستيحائه بغية انتاج كتابة روائية جديدة بينما كان مثل هذا الوعي محدودا لدى البعض الآخر من خلال قيامهم بمحاكاة التراث او نسخه اونقله .

وقدجاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع النصوص السردية القديمة على مستويات متعددة ، هي :مادة الحكي وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) ثم ابعادها الدلالية (الدلالة) .

فعلى صعيد المادة الحكائية قد يقع التصرف في المادة الأصل مثلما عمد إلى ذلك واسيني الاعرج في نصه «نوار اللوز اوتغريبتصالح بن عامر الزوفري » حيث زواج بين مادتين حكائتين أولا هما اصيلة وهي تغريبة بني هلال [1] وثانيتهما روائية - متخلية - وان كانت لها صلة بالواقع وهي تغريبة صالح بن عامر الذي يعيش في جزائر الاستقلال وهو مايفيد امتداد فعل التغريبة في التاريخ واستمراره غير أن الأولى جماعية والثانية فردية وهو مايعكس هيمنة النزعة الفردية في الواقع الحديث والمعاصر مقابل غلبة القيم الجماعية القبلية في عصر بني هلال. ثم ان «صالح بن عامر » وان كان ينحدر من سلالة بني هلال فأنه يرفض أن يكون صورة مطابقة منها بل مغايرة لهافي واقع التحولات والتغيرات.

وفي السياق ذاته يستلهم واسيني الأعرج شخصية الجازية الهلالية ذات الجمال البارع ليرمز بها إلى جزائر الإستقلال الحلم الجماعي لكل الجزائريين الذين يطمحون إلى تحقيق حياة أفضلوألا يتواصل بؤس زمن الا ستعمار وقد تم الاستقلال. والرمز ذاته يستخدمه عبد الحميد بن هدوقة في نصه «الجازية والدريش »حيث يقرن الجازية بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع لها وطمعهم في نيلها والحلم بغد واعد معها .

ويعمد مبارك ربيع في «بدر زمانه » إلى توظيف عنصرالتضمين في تقديم المادة الحكائية حيث يتحاورخطابان يتم من خلال الاول قصة بدر زمانه ومن خلال الخطاب الثاني يتم حكي قصة احمد بن الحاج مهدي والتضمين احد ابرز مقومات شكل الخطاب في حكايات «ألف ليلة وليلة »حيث تستقل قصتان عن بعضها البعض وتتناوبان في مجرى نسق الخطاب الروائي .

ثم ان عجائبية قصة بدر زمانه جعلت زمن الأحدث ينزع نحو الاطلاق (قدسي) وكذلك مكانها (كغاشي) فضلا عن شخوصهاغير المألوفة واقعياوالتي يزخر بها عالم الحكايات العجائبية مثل «شهراموش» و«همشير »و«يشهوك» وغيرها وهو ما

---

1 - يوحي مصطلح التغريبة إلى دلالتين متكاملتين اولاهما تعني التغرب أي مفارقة الوطن الاصل وما يصحبها من معاناة وغربة وثانيتها تعني التوجه نحو بلاد المغرب وذلك لان الوطن الأصلي لبني هلال يقع بنجد الحجاز في المشرق العربي ،ثم لكونهم يبحثون عن مواطن الكلأ، واخيرا لانقاذ الأبناء الثالثة المحتجزين في تونس .

يبرز تعامل مبارك ربيع في نصه هذا مع عدد من مكونات الحكاية الشعبية في «الف ليلة وليلة » .

ويعتمد الميلودي شغموم وهو يشكل خطاب روايته «الابله والمنسية وياسين » على شكل الحكاية كما يمثل في حكايات« الف ليلة وليلة » حيث تقوم بحكي قصة الأبله وياسمين الجدة في الكتاب الاول «الهل» ويتناول الجد الحكاية ذاتها في الكتاب الثاني «الأين » ويموت كلاهما بعد الفراغ من القصة ويتولى الرواي سرد كل من حكي الجدة والجد ليبحث في الكتاب الثالث «المن » عن حقيقة حكاية الابله والمنسية وهو مايجعل هذه الراية تتوفر على كل مقومات الحكاية من حكي وقائع أي شيء يحكي (القصة) وقائم بالحكي (الروائي) ومحكي له (المروي له كائنا او متخيلا) وهي ذات العناصر التي تتوفر عليها الحكاية في ألف ليلة وليلة وهو ما يوضحه هذا المقطع .

«ابتسمت الجدة الخبيثة وهي تكور الشوينغوم داخل فمها الخالي من الاسنان كانه مغارة صغيرة مظلمة تتحرك داخلها افعى رقطاء .

في البداية لعن الشيطان ثم صلى على النبي العدنان بعد الاستعانة بالرحمان. كان يا مكان كانت هناك في كل مكان وزمان ... (1).

ثم وعلى صعيد الاسلوب ، فان كتاب الرواية يختلفون بصدد العلاقة التي يقيمونها مع النص التراثي الذي يعودون إليه بغية استلهامه واستيحائيه فالبعض ينزع إلى لغة هي اقرب إلى اللغة المحكية التي تتعدد فيها اللغات وتختلط الأساليب بين المنحط والراقي وهي الظاهرة للتي يجسدها نص «نوار اللوز »لواسيني الاعرج بينما يعمد البعض الآخر إلى لغة تحافظ على فصيحها وترفض المبتذل من الاساليب والمعاجم اللغوية وهو ماتبرزه رواية« بدر زمانه »لمبارك ربيع. ونجد صنفا ثالثا من الكتاب يشتغل على اللغة بافق يروم تحويل مظاهرها التراثية / والعتيقة إلى علامات حداثية فيرتقي باللغة إلى مرتبة تتوق إلى مصاف الاعجاز دون ان تدركه وان كانت لاتخلو من مياسم خلق في انساق بنيتها وقيم بلاغتها ودلالتها ، ونمثل لذلك بمحمود المسعدي في نصه

---

1 - الميلودي شغموم الابله والمنسية وياسمين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ط - 1 - 1982 ص 9 .

«حدث ابو هريرة قال» الذي استوحى فيه من الحديث شكل خطابه ،وفرج الحوار في روايته «النفير والقيامة» التي سلك فيها سبيل الترتيل. وصلاح الدين بوجاه الذي عمد إلى صياغة خطاب نصه« مدونة الاعترافات والاسرار » الى لغة تنزع الى الفصيح في عصوره الاولى والبليغ في عنفوانه والى شكل يستلهم من النص القديم بنيته الثنائية التي تجعل منه متنا وحاشية .

اما على صعيد الدلالة فان محاولات كتاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي التعامل مع التراث في مادته الحكائية او خطاباته او أساليبه لا يمكن ان يؤدي بالضرورة الى انتاج دلالة جديدة للكتابة الروائية تتجاوزالتقليدي الى المستحدث والمالوف الى المغاير الذي يسكنه هاجس تجاوز القديم دون قطع الصلة معه حيث يبقى على ابرز مقاصد ذلك النص الاخلاقية (العبرة) والمعرفية (العلم) ليضيف اليها رؤاه الجديدة وموضوعاته المستحدثة وهو مايبرز ان كتاب هذه الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والذين تعاملوا مع المسألة التراثية في ابداعهم لم يقوموا بمحاكاة خالصة او تحويل صاف أومعارضة ثابتة ،فالتحول يطال مختلف الجوانب وعلى طول النص الشئ الذي يجعل القارئ يرى في هذه النصوص انها بقدر ما تتعلق السرد التراثي الذي تفاعلت معه تفترق عنه وبقدر ماتعيده بناءه تهدمه وبقدر ماتحاكيه تحوله وتعارضه (1)

ويتواصل حضوره هذا النمط من الكتابة الروائية المستندة إلى المرجعية التراثية في التسعينات من خلال عدد هام من النصوص نمثل لها بـ «التاج والخنجر والجسد » (1992) لصلاح الدين بوجاه في تونس و« رمل الماية او فاجعة الليلة السابعة بعد الالف » (1992) لواسيني الاعرج في الجزائر ، و«نزيف الحجر »(1990) و«التبر » (1990) و«رباعية الخسوف » (1991 لابراهيم الكوني في ليبيا و«مجنون الحكم » (1990)لسالم حميش في المغرب الاقصى وهي روايات تتحاور مع التراث في حكاياته الشعبية ونصوصه الشعرية واسفار تارخه ومتون ادبه وحواشي لغته في طرحها لعدد من القضايا التي تطبع واقع المغرب العربي كعلاقة الحاكم والمحكوم وطبيعته

1 - سعيد يقطين:« الرواية والتراث السردي »المركزالثقافي العربي ، الداراالبيضاء المغرب 1992 ص 121.

لسلطة في نصه «رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الالف » لواسيني الاعرج و«مجنون الحكم » لسالم حميش في خطاب لا يفصل بين الخرافي والواقعي .فالأول يجعل من دنيازاد أخت شهرزاد ألف ليلة وليلة راوية المسيرة القمعية والقهرية للسلطة في العهد الموريسكي وفي الزمن الحاضر وهو يمزج فيها بين التاريخ المكتوب الرسمي والمزيف وبين التاريخ الشفوي المغيب والذي يعدخارج التاريخ ويزاوج بين الشعر والتصوف وبين القوال والمداح ليكتب نصا روائيا جديدا يتأسس على فهم حداثي لطبيعة الكتابة والروائية الجديدة .

وحول ذات الاشكالية يصوغ سالم حميش عالم «مجنون الحكم » مركزا على شخصية الحاكم بامر الله ،راويا تايخ حكمه ومقيما صلات وثيقة بين التاريخ القديم (القرن الخامس للهجرة) والتاريخ الحديث (واقع مغرب الاستقلال) في بنية روائية تقوم على التناص وتتميز بجوانب حداثية عديدة على صعيد الزمن والفضاء والشخوص والاحداث .

كل ذلك يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية منذ الثمانينات إلى الزمن الراهن علامة مميزة من علامتها تعكس افق حداثة روائية ما فتئت تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي .

5 - اللغة - الرواية معادلة الابلاغ والإبداع

شكل البحث عن المغايرة قصد تجاوز الخطاب الروائي التقليدي وانتاج خطاب اخر جديد يعبر عن تحولات الواقع ويماشي روح العصر هاجس الكتابة الروائية المغاربية منذمطلع الثمانينات حتى الزمن الراهن حيث اشتغل الروائيون في المغرب العربي على اللغة في ممارسة فعل الكتابة بأفق البحث لإ غنائها وتطويعها حتى تستوعب الاسئلة المتناسلةالتي تطرح عليها ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي ، والقومي بالانساني والتراثي بالحداثي والمعيش بالمستحدث والعامي والدخيل ،والمعرب بالفصيح ،وهي نزعة تتنزل ضمن صراع الجيل التقليدي من كتاب الرواية والذي اسهم في تأسيسها والجيل الجديد الذي يسعى إلى الانطلاق بها من موقع الاضافة الحقيقي، وهو صراع يكاد يكون طبيعا يعبر عنه الروائي واسيني الاعرج في قوله :«القديم يمارس دائما

حضوره بقوة والجديد يدخل حيز الحياة بخجل كبير داخل هذه الثنائية تتدرج مسألة لغة الواية التي عليهاأن تصل إلى عمق الانسان بدون الوقوف عند تخوم الواية التقليدية التي استنفدت الكثير من طاقاته الإبداعية »(1).

فقد وعي جيل الثمانينات من كتاب الرواية في المغرب العربي ان اللغة لم تعد فقط اداة ابلاغ ولكنها صارت فعل ابداع قادر على بناء نص روائي متميزتشتغل صيرورته داخل اللغة / المجتمع «فهي ليست كائنا فارغا او مجموعة من التشكيلات التي تخرجها عند الحاجة المضمون الجميل لا يصل الا عن طريق لغة جميلة ،المضمون المأسوى لاتحفره في ذهن القارئ الا لغة ماسوية ،اللغة ليست قادرة انما تتلون بتلون النصوص »(2) ولذلك وجب ان تحمل اللغة تعددية الحس والدلالة اللسانية وإلاصارت لغة بلا افق خاصة انها جزء لايتجزأ من البنية الدرامية للرواية وهو ماجعل لغة الخطاب الروائي المغاربي تصبح هاجس السؤال الإبداعي وفعل الكتابة وإن كان سبق الريادة في ذلك يعود إلى الأديب محمود المسعدي بنحته لغة تراثية مثقلة دلالات وغنية مراجع دينية وفكرية وحضارية فجرت طاقات الكلام والابداع اللفظي وخلقت ايقاعا جديدا يلونه الـــشعري والصوفي ، والمأسوي .

وقد ظهرت امتداد لهذه المدرسة الفريدة في الادب العربي الحديث في الثمانينات من خلال عدد من النصوص لعل ابرزْها«النفيروالقيامة » (1985) لفرج الحوار «حيث نهجت الرواية سبيل الترتيل وتوغلت في اعماق الكلام المعتق مستعيضة عن الحدث اذا لاحدث يقف في وجه الوجود والعدم »(3) وتملك هوس اللغة في ممارسة الكتابة الروائية صلاح الدين بوجاه في نصه «مدونة الاعترافات والاسرار »(1985) والذي نعته بـ «رواية الواقعية اللغوية »(4) ونجد النزعة ذاتهافي عدد هام من

---

1 - مجلة "المسار المغربي" العدد 29 . جوان 1989 الجزائر . الروائي واسيني الاعرج في حديث خاص . أجرى الحديث عثمان تزاغارت ص 64 .

2 - ن م

3 - د . محمودطرشونة «تاريخ الادب التونسي الحديث والمعاصر »المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس 1993 .

4 - صلاح الدين بوجاه مدونة الاعترافات والاسرار، دار سراس للتشر تونس ، 1985 المقدمة .

لنصوص المغربية نمثل لها بروايات : «رحيل البحر »(1983) و«المباءة » (1988) لمحمد عز الدين التازي و«وردة للوقت المغربي »(1983) و«الجنازة »(1987) لاحمد المديني و«الضلع والجزيرة »(1980) و«عين الفرس »(1988) للميلودي شغموم وغيرها من النصوص الروائية و«يبدو أن نحت هذا اللون من لغة الاعجاز ليس محاكاة للقرآن بقدر ما هو تحديتمثل في تفجير طاقات الكلام والإبداع اللفظي »(1).

ثم ان هذه النزعة في التعامل مع اللغة ابداعيا في الخطاب الروائي تجلت في محاولة خيانة كل تنظيرات البلاغة العربية القديمة ، بخرقهانقاوة اللغة وخلوصها ، ومعايير فصاحتها القديمة التي ارستها قواعد اللغة التقليدية ذلك لان الرواية جنس ادبي هجين تتلاقح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات المحكي ولغاته وبذلك تكون بلاغته في مدى انزياحه عن ثوابت ابلاغة القديمة وقيمها الجمالية وهو ما جعل هذا النمط من الكتابة الروائية يفرزنصوصا لغوية تهتم بالابطان اكثر مما تهتم بالابانة ويتفصح الخطاب مما ادى تاليا إلى الأخذ بالشعرية اداة للتعبير الروائي فامتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية في تشكيل الخطاب الروائي وتلوينه بنوع من الايقاع يعكس عمق معاناة الذات / الكاتبة واغترابها عن واقعها المعيش الذي احبط الكثير من طموحاتها وتطلعاتها ونمثل لهذه المزاوجة بين اللغة السردية واللغة الشعرية بنموذجين اولهما لمحمد عز الدين التازي من رواية «رحيل البحر »(2).

«سيدي يابحر الظلمات ها انت حاضر معنا في هذه السهرة تنظر الينا بعينيك المنطفئتين ترفع صوتك فوق اصواتنا تمتد في دمنا من الميلاد إلى اخر الرمق.

اتعبتنا كثيرا يا بحر

اعطني شيئا منك دعني ادخل حماك زودني بقنينة معتقة من سقط بحارة قدامى جالوا باجسادهم في القرار انشدني نشيدك ،علمني كيف افتن .

- وافتن افتح لي صدرك قدني نحو مراتع الجنيات.

ايها الطاعن في المحنة اذا اخذتك الجنية واعطتك الجسد هل تقبل ان تفرق دنياك

1 - د .مصطفى الكيلاني : اشكاليات الرواية التونسية . المؤسسة الودنية للترجمة والتحقيق والدراسات(بيت الحكمة) تونس 1990 .

2 - محمد عزالدين التازي« رحيل البحر » المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1983 .

ودارك واولادك ؟

وأنا الطاعن في المحنة ماذا افعل هنا ؟.

اما النموذج الثاني فهو للروائي واسيني الاعرج من نصه :«مصرع احلام مريم الوديعة»(1984).

«قبليني يامريم قبل ان يغيبنا ضجيج الشوارع ربما كانت فرصتناالأخيرة ربما كانت فرحتنا الاخيرة اقسمت بعيون الموتى لا استيقظ الا على عينيك وشفتيك ونهديك المحروقين وعلى ركام الكلمات البذيئة »(1).

غير ان هذا البحث اللغوي والاغراق فيه احدث شيئا من الغموض في بعض نصوص هذا النمط من الكتابة الروائية مثل «ن»لهشام القروي«الجنازة »للمديني حيث صار التعامل مع حالة صوفية تحيل على تعامل الصوفيين مع مثلهم الأعلى الذي لا يدركونه الا عن طريق لغة تتجاوز المعطى السلبي والسطحي المستهلك للغة ثم ان اللجوء إلى تلوين اللغة السردية بلغة الشعر في ايحائهاوايقاعها لم يكن موفقا في العديد من النصوص الروائية بل «إن توفر الطاقة الشعرية على مستوى الجملة لايحقق بالضرورة شاعرية النص الروائي » (2).

ولعل ماتجدرالاشارة اليه في هذا السياق هو ان هذه النزعة اللغوية في تشكيل الخطاب الروائي المغاربي تشهد انحسارا وتقلصا لتحول الكتاب الذين مارسوها في نصوصهم في الثمانينات عنها إلى كتابة واقعية تلونها الرمزية ولكنها تبقى اقرب إلى إدراك القارئ وتحقيق التواصل معه ويمكن ان نمثل لذلك بنصي «حكاية وهم »(1992) لأحمد المديني و«المؤامرة »(1992) لفرج الحوار ،حيث وقعت الاستعاضة عن البحث اللغوي والتعلق بنواحي اللغة الملغزة واللغة الشعرية بالتعبير عن اشكالية الواقع وتحولاته المتأزمة في مختلف حقول الحياة وهو ما يجعل رواية التسعينات تؤشر على احتضار نمط الرواية اللغوية لتبشر بعودة أقوى للكتابة الواقعية .

---

1 - واسيني الاعرج «مصرع احلام مريم الوديعة» - دارالحداثة - بيروت لبنان 1984 ص 38 .

2 - سعيد يقطين : « الرواية والتراث السردي » ص ، 121

خاتمة البحث :

إن الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبيرالعربي تستند ،وهي تتشكل، إلى مراجع متعددة تستمد منهاموضوعات متنها ، وتستلهم اشكال خطابها ، فتتحدد بذلك أنماطها . وهي مراجع وان بدت منفصلة عن بعضها في الظاهر ، الا أنها تمثل حلقات متصلة ومتكاملة في سيرورة في سيرورة هذا الجنس الادبي في بلدان المغرب العربي التي شهدت عقب استقلالهاعديد التحولات العميقة في مختلف بنياتها، ومن ثمة فإن هذه المراجع تمثل العلامات الدالة على تلك التحولات ، وتكشف في الآن ذاته عن صيرورة مجتمعات المغرب العربي وصيرورة جنس الرواية بها والذي يجلقي النزوع الى التجريب بحثا عن الخصوصية هاجس كتابه .



ملامح الأداء الفني

في قصة نوارة الصغيرة (1)

الأستاذ :
محمد العيد تاورته
جامعة قسنطينة * الجزائر *

---

1 - نوارة الصغيرة : قصة ضمن المجموعة القصصية (نفوس ثائرة) تأليف الدكتور عبد الله الركيبي ، مع مقدمة نقدية للدكتور شكري عياد / الطبعة الاولى / الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع / القاهرة 1962م/ ص 25

و الدكتور عبد الله ركيبي هو أستاذ الأدب الجزائري الحديث بجامعة الجزائر وله مؤلفات عديدة أهمها : الشعر الديني الجزائري الحديث ، والقصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر ، وتطور النثر الجزائري الحديث (1974 - 1830) ، وقضايا عربية في الشعر الجزائري الحديث ... وغيرها ،بالاضافة إلى أنه كاتب مسرحية وناقد.

قد لا يـكون من المفيدأن يشرع الدارس أو الناقد لنص أدبـي ، في سـرد المواضـعات ، أوالسمات التي تجعل من نص معـين ، نصا أدبيـا فـبا وبدلامـن ذلك ، فان الحوار مع النص مباشرة ، ومحاولة تلمس تلك المواضعات أو السمات من ثناياه، هي المدخل السليم للتعرف على مدى فنية النص المدروس .

إن تتبع الملامح المكونة للنص ، وإبرازهـا للمتلقى من خـلال التحليل بالموازنـة أو بالمقارنة قصد الوقوف عند مواطن القوة والضعف ، وبالتـالي تبيان مواقـع الجمال ، هي التي تدخل مثل هذا العمل في النقد الادبي التطبيقي ، وهـو ماسنحاول عمله في هذه القصة القصيرة .

يشير أحـد النقاد إلى أن (القصـة القصيرة بالذات إنتقلت إلينا من أوربا في أوائـل القرن الحالي وأقـبل علـيها الكتاب إقبـالا عظيما ظنا منـهم أنـها مـادامت قصة قصيرة فـهي سهلة (1).

وإذا كانت القصة القصـيرة بوصفها نوعا أدبيـا قد ظهرت في أوربا في القرن التاسع عـشر ، ثم إنتـقل هذا النوع الادبي إلى اللغة العربية في المشرق العربي في أوائل هذا القرن - فان القصة القـصيرة بدأت بذورها الاولى في الأدب الجزائري مع نهاية العقد الثالث من هذا القرن (2).

---

1 - هو الدكتور سمير سرحان ، أستاذ الادب الانجليزي بجامعة القاهرة ورئيس الهيئة المصرية للكتاب ، كاتب وناقد وقدجاءت هذه الاشارة في المقدمة التي كتبها لترجمة كتاب (القصةالقصيرة) تاليف أيان رايد ، وترجمة الدكتورة منى مؤنس -إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب - القـاهرة 1990 ص 3.

2 - أنظر القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر : عبد الله خليفة الركيبي / الطبعة الاولي - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1969 ،ص10 ومابعدها وانظر كذلك (فنون النثر الادبي في الجزائر (1954 - 1931) - عبد المالك مرتاض / ديوان المطبوعات الجامعية / الجزائر 1983 / ص 163 ومابعدها.

وانظرأيضا : (صفحات من الجزائر) صالـح خرفي - الشركة الوطنيـة للنشـروالتوزيـع - / الجزائـر/ ص 209 .

وبهذا الواقع ، فان القصة القصـــيرة تعد أكثر الانواع الادبيـــة حظا في البيئة الجزائرية ، ذلك أن معظم النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر - لم يكن مواتيا للإبداع الادبي والفـــني بشكل عام ، بحكم الواقع المعيش في ظل الاحـتلال الفرنسي

وقد كان من حظ القصة القصيرة في هذا الـسبق - من حيـــث الظهور في الواقع الجزائري ، مقارنة بالرواية وأدب المسرح مثلا - أن الصحافة العربيـة فـــي الجـزائر ، وبخاصة الصـــحافة الاصلاحية ، قد بدأت في الانتـشار مع منتصف العــــقدالثالث من القـرن العـشرين (1). وطبيـعي أن الصـحافة المكتوبة والقصـة قـصيرة يكمل كل منـــهما الآخر ، فحجم القصـة القصـيرة مناسب في أغلب الاحيـان لأن ينشر كاملا في الصحـــيفة دون أن يؤثر علي الوظائف الأخرى للصحـيفة ، والصـحفيـة من ناحية أخرى تحتـــاج إلى القصة القصـيرة لتملأ بها مسـاحتـها الفنيـة ، ولتجذب من خلالها جانبا مـــن القراء ... ولعل هذا هو الذي جعل القصة القصيرة تنمو وتنتشر بسرعة ، سواء في الغـرب أو في البلاد العـربيـة ،بالاضـافة إلى مـاسبـقت الاشارة إليـه من إعـتـقاد بأنـهـا سهلة لقـــصرها.

وإذا كانت بذورالقصة القصيـرة في الأدب الجزائري الحديث تدرجـت وتطورت مع حرك الصحافـة منذ نهاية العشرينات حتى نهاية الحرب العـالمية الثـانيـة ، بـــغض النظر عن الجوانب الفنية من النضج أو الضعف ، فان فـترة نهاية الاربعينات وما بعدها كانت المرحلة التي تميز فيـها هذا النوع الادبي في الجزائر ، بخصـــــائصـه الفنية المعـروفة في النقد الادبي الحديث (2).

---

1 - من أوائل صحف الاصلاح في الجزائر صحفية (المنتقد) الاسبرعية لصاحبهاعبد الحميد بن باديس سنة 1925، ثم تلتها بعد ستة أشهر صحفيفة (الشهاب) سنة1925 أيضا، ثم كانت مجلة (الشهاب) الشهرية إبتداء من سنة ..1929 الخ. أنظرفي هذا الموضوع كتاب (نهضة الادب العربي المعاصرفي الجزائر (1925 - 1954 / عبدالمالك مرتاض -الشركـة الوطنيـة للنشـر والتوزيـع - الجزائـر 1971 / ص 231 .

2 - -أنظر في هذا الموضوع ، كتب : - فن القصة القصيرة/ د. رشاد وشدي / مكتبة الانجلو المصرية / القاهرة الاولى .

- القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) د. شكري عياد / معهد البحوث والدراسات العربية/ القاهرة (1967 - 1968)

- فن القصة القصيرة بالمغرب (في النشأة والتطور والاتجاهات)/ أحمدالمديني / دار العودة/ بيروت / لبنان /(د. ت) .

- الموسوعة العربية الميسرة / مادة قصة / دار القلم / القاهرة 1965 / الطبعة الأولى.

- القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر . د عبد الركيبي. وغيرها .

لقد كان كتاب الفترة التي سبقت الثورة مباشرة يمثلون مرحلة متقدمة في النهوض الادبي عموما ، وفي مجال الكتابات الادبية النثرية الحديثة على الخصوص، ومن أهم كتاب القصة القصيرة يذكر النقاد أسماء أحمد رضا حوحو ، وأبو القاسم سعد الله ، والسعدي حكار، وأحمد بن عاشور (1).

غير أن أحمد رضا حوحو يعد علامة متميزة في تلك الاثناء في مجال الابداع الفني للانواع الادبية النثرية ،من قصة قصيرة ورواية ومسرحية ورحلات وآراء نقدية وكتابات صحفية وغيرها (2) .

ويأتي بعد ذلك كتاب جيل الثورة في الخمسينات الذين أصلوا هذه الانواع الادبية وبخاصة كتاب القصة القصيرة في الجزائر ، ولعل أهم هؤلاء الكتاب : عبد الله الركيبي وأبو العيد دودو والطاهر وطار وزهور ونيسي وعبد الحميد بن هدوقة ... فقد كانوا خير خلف لمن سبقهم في هذا الميدان في الجزائر .

وفي مجال الأساليب المستخدمة في الكتابة الادبية ،فقد إعتمد جيل أحمد رضا حوحو أسلوب السخرية والتهكم والرمز في طرح القضايا التي كانت تهم المجتمع الجزائري قبل الثورة وهو أمر طبيعي مع واقع الحال الذي كان يعيشه الادباء الجزائريون مع مجتمعهم في ظل الاستعمار الفرنسي (3).

---

1 - من أهم النقاد الجزائريين الذين اهتموا بهذا الجانب نذكرعلى الخصوص :

- عبد الله الركيبي في :« القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر ، ص 289 .

- عبد المالسك مرتاض في :« فنون النثرالادبي في الجزائر 1931 - 1954 » ، ص 175 .

- محمد مصايف في : « النقد الادبي الحديث في المغرب العربي »/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر 1979 / ص 175 .

2 - ولد الشهيد أحمد رضا حوحو سنة 1911 بسيدي عقبة ولاية بسكرة . تعلم العربية والفرنسية في كل من سيدي عقبة وسكيكدة . ثم هاجر إلى الحجاز طلبا لمزيد من العلم سنة 1934 . ثم عاد إلى الجزائر سنة 1946 عقب الحرب العالمية الثانية ناضجا علميا وفكريا ، حيث ساهم في الحركة الادبية والصحافية والتعلمية . إلى أن إستشهد رحمه الله في مدينة قسنطينة سنة 1956 .

ولمزيد من المعلومات حول حياة احمد رضاحوحو وآثاره انظر كتاب :« الاديب الشهيد أحمد رضا حوحو » تأليف عبد الحميد الشافعي - مطبعة الشهاب - قسنطينة / الجزائر 1964 .

3 - من أهم النماذج التي يمكن الاستدلال بها في مجال هذه الاساليب في الادب الجزائري الحديث والمعاصر كتاب « مع حمارالحكيم » تأليف أحمد رضا حوحو - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع -الجزائر 1982 - الطبعة الثانية .

وكتاب «عيون البصائر » تأليف محمد البشير الابراهيمي / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر /1971 وبخاصة في المقالات المتعلقة بسجع الكهان و بالشخصيات.

أما أدباء فترة الثورة فقد إرتفعت في إبــدعاتهم الادبية أصــوات النضــال والكفاح البطولي والالتزام بقضية الجزائر في صراعها ضد الاستعمار ، والتعبير عن ذلك بــكل الوســائل ، ومن بينهــا الابداع الادبي وهذه الروح هي التي نجــدها فــي المجــمــوعــة القصصية (نفوس ثائرة) التي إخترنا منها قصة (نوارة الصغيرة) لنقف ها هنا عند بعض ملامحها الفنية .

لقد إعتمد الكاتب في هذه القــصة أسلوبا يتروواح بين الســرد والتصوير، ســرد أحداث تقع في قرية أوراسية زمن الثورة ، وتصوير البيئة الطبيعية ، وشخصيات تعيش في تلك البيئة وهي تصارع على جبهتين : جبهة الاستعمار بظلمة وتسلطه على الانســان الجزائري- وهو الامر الذي تولد عنه رد فعل متمثل في الثورة - وجبهة الطبيعة القاسية وبخاصة في فصل الشتاء حيث تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث . إن سيادة الســرد والتصوير بصورة واسعة في هذه القصة ، لايعني خلوها من أساليب وأدوات أخــرى ، كالحوار الداخلــي (المونــولوج) ، والحوار الخارجــي بين الشخصيــات ، والنغــمة الخطابية التي يمكن القول بأنها سمة من سمات المرحلــة التي كتبت فيــهاهذه القصة - وهي مرحلة الثورة التحريرة في الجزائر(1954 - 1962 م) غيــرأن أسلوب التصوير أوفر حظا من بقيــة الاساليب الاخرى في هذه القصة ، فهي تبدأ بــوصف دقيق وشامل لقريــة كوخية تقع في (وهدة البرقوق) التــي تــتوسد سفوح الاوراس ، تلك الاكــواخ المغطاة بالقش والديس والحلفاء معجونة بالطين أو (بقرميدالاوراس)كما يحــلو لحارس الغابــة الفرنسي «جاك» أن يسميها [1].

فهناك إذن ، في مدخل هذه القصة ، صورة الاكواخ المتناثرة هنا وهناك ، وهــي في تناثرها وتباهت ألوانها من أثر القدم ، أشبه بخلايا نحل في أيام عصيبة ، وهناك صور الاشجار القوية المكسوة بالثلوج وقد جمدت حركة الحياة عليها وحولها حتى لكأنها جثث موتى محنطةوملفوفة في الاكفان [2].

وهناك صورة الكلاب المشدودة من سواجيرها [3].إلى الاوتاد وجذوع الاشــجار

1 - نفوس ثائرة / عبدالله الركيبي / ص 27

2 - المصدر السابق / ص 26 .

3 - السواجير : جمع(ساجور) وهو القلادة التي توضع في عنق الكلب - المعجم الوسيط - قاموس مجمع اللغة العربية / القاهرة .

كأنها الانسان في صراعه من أجل حريته ....

وإذا ماتجاوزنا تلك المقدمة الوصفية للبيئة ، بكل جوانبها ، فاننا سنجد صورا أخرى لاتخرج عن البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها أحداث القصة ولكنها أكثر جمالا من حيث قدرة الكاتب على التصوير الفني - فصورة الثلوج وهي تتساقط بكثافة والتي يراها الكاتب بمثابة سحاب من جراد ، تعد صورة جديدة ودقيقة مع أنها مكونة من مواد معروفة في البيئة التي تجري فيها أحداث القصة - فصورة تساقط الثلوج بكثافة وصورة أسراب الجراد المتوالية بكثافة أيضا ، صورتان معروفتان في البيئة الطبيعية الاورايسة ، ولكن الالتفات إلى الربط بينهما هو الذي يحسب لقدرة الكاتب الفنية ، وهناك صورة الفتاة (نوارة الصغيرة) وقد خرجت إلى السفوج المجاورة لكوخها «حافية القدمين» في ذلك الجو الجليدي ، تبحث عن أبيها الذي أخذه العساكر الفرنسيون ، وهي الصورة الي أراد الكاتب من خلالها أن يعمق في نفس المتلقى تضافر قساوة الطبيعة مع ظلم الاستعمار على إنسان هذه البيئة الجزائرية . يتجلى ذلك أكثر عندما نشاهد تلك الفتاة وهي (تكمد رجليها بيديها) وقد أزرقت كل أطرافها من أثر الجليد ... وقد نطيل لو إسترسلنا في سرد الصور الكثيفة التي وظفها الكاتب في بناء وتشكيل قصة (نوارة الصغيرة)

وفي تقديري أن هذه القصة من جانب تنوع الصور وانبعاثها من البيئة الطبيعية ومن جانب تعدد الشخصيات ، هي أقرب إلى إحتوائها على المقومات الاساسية لبناء عمل روائي طويل منها بتكثيفها في بناء قصة قصيرة .

والسرد بوصفه من عناصر التشكيل القصصي ، يبدو كذلك أكثر وضوحا في عرض الكاتب لسلوكات الشخصيات وتصرفاتها ، ولاسيما شخصية «العم رابح شقور » كأن يقول :(العم رابح شقور يحب كوخه أعظم الحب ، وليس فقط لانه يقيه البرد بعض الشيء ولكنه المكان الذي عاش فيه مع ابنة عمه وربيعة التي كانت زوجة طيبية القلب كما يحلو له وصفها) (1) كذلك حين يقول :(والعم رابح شقور يجب أن يملك قطعة من هذه الارض المترامية الاطراف التي تمتد حول هذه الوهدة ... إنها أرض آبائه

1 - نفوس ثائرة - عبد الله ركيبي - ص 28 .

وأجداده ، ولكن فرطوا فيها فبيعت أجزاوها بثمن بخس ، واغتصب البعض الآخر منها (هذ المعمر اللعين) الذي يقال له «فرنسوا» كما ذكر له أبوه ذات يوم ...) (1).

والحوار عنصر مهم أيضا في تشكيل النص الأدبي وبخاصة النصوص التي إصطلح على تسميتها بالموضوعية ، كالرواية والقصص القصيرة وأداب المسرح ، فهل وظف الكاتب هذه الأداة في هذه القصة ؟

أشرت قبل قليل إلى أن أهم سمة شكيلية في هذا النص القصصي هي السرد ، غير أن الكاتب لم يهمل الادوات الاخرى ومنها الحوار الذي إستخدمه بقلة في مظهره الخارجي والداخلي فمن المواطن التي وظف فيها الحوار الخارجي هذا الذي دار فيه الحديث بين شخصيتين (العم رابح شقور والضابط الفرنسي)، «هل أنت رابح شقور ؟ - نعم أنا هو - ولماذا لاتقول (وي) أيها الحقير؟....» (2).

ومن الامثلة على الحوار الداخلي (المونولوج) في هذه القصة ذلك الذي في ذهن (العم رابح شقرون) أيضا وهو يتذكر زوجته الطيبة «ليتني كنت مكانها ...» أو ذلك الذي دار في ذهن الشيخ الصحرواوي في نهاية القصة :«لقد ذهب أبوها ... وربما لحقت به هي الاخرى ... ولكن لابأس ، ففي الباقي الرجاء والامل ...» (3).

وربما خرج الكاتب في هذه القصة إلى أسلوب أقرب مايكون إلى الخطاب ، كما هو الحال في الفقرة التالية :« ... ويستسلم لمصيره مصير أمثاله من الجزائرريين الذين ذهبوا ويذهبون كل يوم ... فهم يعرفون من اللحظة الاولى التي يفارقون فيها بيوتهم ... يعرفون أنهم يذهبون ولايرجعون » (4).

فالتكرار في الفقرة السابقة من ناحية ، ونسيان الكاتب لشخصياته والتعليق على الحدث بنفسه وبلسانه لاعن طريق شخصياته من ناحية ثانية- من الامور التي تجعل الاسلوب يقترب من الملامح الخطابية التي لاتتناسب مع الاسلوب الفني للقصة القصيرة الذي يفترض فيه التعبير غير المباشر ، فضلا عن التركيز والتلميح ، فالكاتب

---

1 - المصدر السابق / ص 29 .
2 - المصدر السابق / ص 32 .
3 - المصدر السابق / ص 34 .
4 - المصدر السابق / ص 33 .

في هذا النوع الادبي يفترض فيه أن يختفي وراء شخصياته ولاينوب عنها بنفسه ، بل يبرر القضايا المراد التعبير عنها من خلال الملامح والتصرفات والسلوكات .....

والشخصيات في هذه القصة كثيرة غير أنها باهتة فيما عدا (نوارة الصغيرة) (والضابط الفرنسي) و(العم رابح شقور) الذي يمكن أن نشير إلى أنه أكثر الشخصيات بروزا دون أن نصفه بالبطل... والواقع أن هذه القصة من هذا الجانب على الخصوص - جانب الشخصيات - يمكن أن نصنفها في إطار الأدب الواقعي، حيث البطولة حمل مشترك بين شخصيات القصة أو الرواية ... ومن الامور التي تدعم هذا الرأي، دقة التصوير في القصة عموما ، ثم دقة التصوير لحركات الشخصيات وسلوكاتها وتناسبها مع المكان والزمان والاحداث جميعا . إن صورة (نوارة الصغيرة) في حركاتها وتصرفاتها وسلركاتها في الاسئلة الكثيرة ، وفي الالحاح على تلقي الجواب من أبيها عن(العسكر) ، هؤلاء الذين يأتون من حين لآخر لتفتيش أكواخ القرية (كوخا كوخا) ... ثم سؤالها عن إطفاء النار ليلا على غير العادة ؟ ... ثم خروجها للبحث عن أبيها حافية في ذلك الجو الجليدي ...كل هذه السلوكات والحركات .... تضفي طابع الواقعية الفنية على بناء هذه القصة .

وإذا كنا نلاحظ واقعية الكاتب وذكاءه في تصوير ملامح وسلوكات الطفولة تصويرا فنيا ، فاننا نسجل من ناحية أخري بعض الانفلات العاطفي في التنويه بأحداث الثورة التحريرية- وهي سمة تكادتكون عامة لدى كتاب الجزائر في تلك الفترة - وآية ذلك أنه في الوقت الذي لاتوجد فيه أية إشارة في القصة إلى معرفة (نوارة الصغيرة) بالمجاهدين فإن الكاتب يريد أن يخبرنا بالأعمال العظيمة للمجاهدين عن طريق هذه الفتاة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الكاتب يشير إلى متلقيه بأن فتاة صغيرة يمكنها أن تلاحظ دقة تفتيش (عساكر) الاستعمار لاكواخ الجزائريين ..

لاجدال في ذكاء الأطفال وصفاء بصائرهم ... لكن يبدو أيضا أن الكاتب مزج بهذه الملاحظة شيئا من الرغبة في توجيه الملتقى إلى وحشية الجيش الاستعماري في معاملاته لسكان الارياف من المواطنين الجزائرين .

و(العم رابح شقور) في هذه القصة قد ينال إعجب المتلقي في صراعه مع

الطبيعة الاوراسية القايسة ، وبخاصة في فصل الشتاء - زمن أحداث هذه القصة - إلا أن هذا الاعجاب قد ينخفض في مدى المقاومة التي كان من المفروض أن يقوم بها ضد جنود الاحتلال ،فنحن لانحس بالاصرار على المقاومة من جانبه ، وإنما نحس بالشفقة عليه . قد لايتناسب هذا الامر مع الأدب - البطولي والمقاومة - (1) الذي أداه كاتب هذه القصة مع معظم كتاب جيل الثورة التحريرية ، ولكنه يتناسب مع ما أشرنا إليه من واقعية هذه القصة ، فالكاتب الواقعي لايحمل شخصياته أكثر من طاقتها ، فالعم رابح شقور في هذه القصة إن هؤلاء مواطن جزائري ريفي أعزل أمام (عساكر) إستعماريين مدججين بالاسلحة، ولاغرابة بعد ذلك، وفي زمن الثورة ، أن يقتادوه ظلما إلى السجن ، ثم لاغرابة والوضع كذلك أن يوجه الكاتب إحساس المتلقى إلى العطف على هذه الشخصية أكثر من الاحساس ببطولتها - أم هل يمكن أن نصف (العم رابح شقور) في هذه القصة بالمقاوم السلبي ، أو بالبطل السلبي ؟ على أن السلبية هنا لاتعني أكثر من أن لا يكون الانسان أطول من قامته .

أما أحداث هذه القصة فقد عبرت عن واقع حياة الانسان الجزائري الريفي في منطقة معينة هي المنطقة الاوراسية ، وفي زمن معين هو زمن الثورة التحريرية ، وفي فصل معين هو فصل الشتاء بكل قساوته في تلك المنطقة .

ومن الجانب الفني فقد جاءت تلك الاحداث واقعية ومتماسكة لولا هذه النهاية التي كان يمكن الاستغناء عنها . فقد أخرج لنا الكاتب في نهاية القصة شخصية الشيخ الصحراوي التي نلتقي بها لاول مرة في القصة دون تمهيد أو إشارة سابقة ، وهذا الامر غير فني في بناء الشخصيات حيث يفترض أن تنموو تتطور مع نموالقصة ومن خلال تفاعلها مع الاحداث .

ومن الامور التي إرتفعت بمستوى الاداء الفني لهذه القصة :إنسجام اللغة في معظم الاحيان مع مستوى الشخصية في القصة ،من ذلك هذه العبارة التي وردت على

---

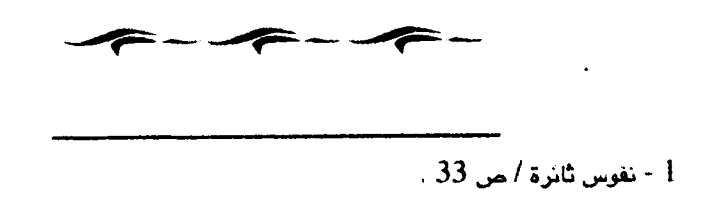
1 - حول علاقة الثورة والحرب والاستعمار وأدب البطولة في الجزائر / أنظر : « شخصية البطل في الادب الجزائري »ضمن كتاب : (دراسات في الأدب الجزائر الحديث / د. أبو القاسم سعد الله / دارالأدب / بيروت/ لبنان 1977 / الطبعة الثانية / ص 26 - 76 .

لسان(العم رابح شقور) الذي يبدو في القصة بسيطا من حيث المستوى الثقافي والفكري -فعندما يأسره الجنود الفرنسيون يفكر في إبنته قائلا: (إن لها المجاهدين إنهم آباء لمن ذهب آباؤهم) (1) إن قضية العناية بالجوانب المعنوية والاجتماعية كانت من بين الاسلحة التي وظفتها الثورة في أوساط الجماهير الشعبية ، رفعا للمعنويات ، وزيادة في الالتحام والتماسك بين الجناح المسلح للثورة وبين الشعب، ومع أن الثورة لم يكن لها المال الكافي - على الاقل في البدايات -فانها كانت تخصص منحا لاسر الشهداء والمساجين والمجاهدين ، حفاظا على كرامة تلك الاسر ورفعا لمعنوياتها . لقد وظف المثقفون والكتاب هذا الجانب في كتاباتهم عن الثورة تنويها بمابدئها وسلوكاتها وسعيا لتدعيما ..

وعليه فان مما يحسب لهذا النص القصصي ، هو هذه اللغة في تطورها ومروونتها ودقتها في وصف الاحداث والشخصيات ، مع أن اللغة في الجزائر كانت قبل ذلك مقيدة - طوال أكثر من قرن - بأوامر الادارة الاستعمارية . فكانت لذلك تكتفي بالحفاظ على البقاء بله التعبير الفني عن أحدث الانواع الادبية .

وأما مايحسب لكاتب هذه القصة ، فهو الالتزام الوطني الثوري بقضية الشعب الجزائري آنذاك - قضية النضال والجهاد من أجل التحرير من المستعمر وإعادة الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية .

ويبقي أن يشير في النهاية إلى أن كاتب هذه القصة (نوارة الصغيرة) وهذه المجموعة القصصية (نفوس ثائرة) كان في سني الخمسينات يعيش حماس الشباب من ناحية ، وحماس الانتماء النضالي والثوري للجزائر ، ومع ذلك فأن الاداء الفني لم يتأثر كثيرا بتلك الظروف الحمايسة التي كان يعيشها الكاتب ومجتمعه .



1 - نفوس ثائرة / ص 33 .

ملخص **فهرس مخطوطات**

زاوية سيدي أحمد بن بوزيد مولى القرقور

بسريانة في ولاية باتنة * الجزائر *

الدكتور :

عبد الكريم عوفي

جامعة باتنة * الجزائر *

مقـــدمـــــة

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أفصح العرب لسانا وأبلغهم حجة وعلى آله وصحبه الأخيار وبعد ،

فهذا ملخصل فهرس فني حول زاوية سيدي أحمد بن بوزيدمولى القرقور في ولاية باتنة ، أعددته ضمن مشروع البحث الذي ارأسه في جامعة قسنطينة وهو بعنوان «البحث اللغوي وإحيـــاء التـــــراث » ويحمل رمزين :

الأول : R 25 . 01 / 01 / 89 والثـــاني : R . 01 / 01 / 93 .

وذلك لأن المشروع أنجز على فتريتين و اهتم في الجانب اللغوي باعداد (معجم للألفاظ العربية الفصيحة المستعملة في لهجات الشرق الجزائري) وتم إنجاز قسم منه والباقي في طور الإنجاز ، أما ما يتعلق بأحياء التراث فقد انصب العمل على إعداد الفهارس البيبليوغرافيا للمخطوطات في الجزائر والتعريف بمراكز وجودها و العمل على تحقيق ونشرها يستحق التحقيق و النشر في مرحلة لاحقة .

إن الغاية من هذا الفهرس هو التعريف بالمراكز التي ساهمت في نشر التعليم والحث على الإصّلاح الإجتماعي في المجتمع في المجتمع الجزائري خلال العهدين التركي و الإستعاري ، وتعريف القراء بما يحتفظ به من مخطوطات تراثية لعل الباحثين والدارسين يجدون فيها ما يسد الفراغ الذي تعانيه مكتباتنا في مجال التراث .

ومن المعروف أن المخطوطات في الجزائر لم تلق العناية و الإهتمام كما هو الحال في البلدان العربية و الإسلامية ، ولم يذع عنها شيء ذابال إلا القليل النادر ، ولاشك أن 90 ٪ من المراكز التراثية التي تحتفظ بكنوز المعرفة الإنسانية فى بلادنا ما زالت مجهولة لدى المهتمين بالدراسات التراثية داخل الجزائر وخارجها .

وهذا الفهرس الذي نقدم تخليصا له في هذه المقالة هو العمل الرابع المنجز ضمن المشروع المذكور أعلاه ، إذ سبق إنجاز الأعمال الآتية :

1 - التعريف بمراكز المخطوطات في الجزائر « واقع وآفاق » القسم الأول .
2 - فهرس مخطوطات مكتبة الشيخ التهامي صحراوي بباتنة (الجزائر) .
3 - فهــــــرس مخطوطات مكتبة نظارة الشؤون الدينية بباتنة (الجزائر) .

وفي الأفق عمل خامس يتعلق بمخطوطات زاوية الشيخ الحسين ببلدية سيدى خليفة في ولاية ميلة ، وعدته أربع مائة مخطوط في مختلف فنون المعرفية الإنسانية ، وفيها مخطوطات وحيدة في العالم . يُتوقع الفراغ منه في نهاية السنة الدراسية الحاليـــة (94 / 95) .

والفهرس المتحدث فيه يشمل مقدمة وفصلين وملحقا وعددا من الفهارس الفنية، تناولت في المقدمة دواعي إنجاز الفهرس ، وفي الفصل الأول عرفت بالزاوية وشيوخها وطلابها ودورها في الحركة الإصلاحية و التربوية ، ومساهمتها في الأعداد و المشاركة في الثورة التحريرية الكبرى التي خاضها الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي في الفاتح من نوفمير عام 1954 م .

فالزاوية أنشئت في العهد التركي في مكان يسمى (القرقور) في جبل (مستاوة) بولاية باتنة ، وذلك عرفت باسم (زاوية مولى القرقور) . هدفها نشر التعليم القرآني و الحديث النبوي الشريف ، وعلوم العربية و المنطق و الفلك ، وأخذت بالطريقة الرحمانية أسوء بعدد من الزوايا ، وهي طريقة تلتزم باتباع الأحكام الشرعية وفق كتاب الله وسنة رسوله الكريم ، وابتعدت عن الخرافات و الشعوذة ، ولما كان تأثيرها قويا في نفوس المواطنين من حيث إيقاظ الوعي فيهم وغرس الروح الوطنية وإقناعهم بالتمسك بدينهم ولغتهم الحضارية لجأن فرنسا الى محاصرة الزاوية وتشديد الرقابة على نشاطاتها التعليمية ، بل عمدت الى نفي شيوخها الى جزيرة (كورسكا) في عام 1862 م ، وبعد سنوات عديدة أرجعتهم الى الجزائر وفرضت عليهم الإقامة الجبرية في مدينة (خنشلة) ثم في ضيعة (ليكا) قرب باتنة ولما تم الإفراج عليهم جددوا بناء الزاوية في قرية (بويخفاون) قرب سريانة فاستأنفوا النشاط التعليمي مرة أخرى وذلك في عهد آخر شيوخها وهو (الشيخ علي بن محمد بوزيد) الذي تلقى العلم على المصلح الإجتماعي العلامة عبد الحميد بن باديس في قسنطينة ، وقد كان

عالما ورعا تقنيا حافظا للعلوم درس علوم الفقه و الفرائض و الحديث و اللغة ولا سيما كتاب سيدي خليل ، وفي عام 1959 م

أحرقت فرنسا الزاوية مـــــرة أخرى فانتقلت الأسرة الى قرية (ملال) غــــير بعيدة عن « بوخفاون » وهناك جددوا بناء الزاوية في مكان يسمى (الكوشة) ، وبقي الشيخ علي يرأس الزاوية الى أن توفاه الله في عام 1972 م ، وقد كان الشيخ علي يعمل مع إبنه المولود بوزيد - أمد الله في عمره - .

وشاركت الزاوية في الثورة التحريرية التي قامت ضد طغيان المستعمر الفرنسي وقدمت كل ما في استطاعتها ؛ رجالا وعلما وتوجيها وعدة مادية ، واستضافت العجزة و المعوزين و الغارين من جحيم الحرب المدمرة ، واستقبلت قادة الثورة وكانت الحصن المنيع للثوار في منطقة الأوراس .

وأمام هذا الدور الفعال الذي قام به شيوخ الزاوية وتلاميذتها أقدم المستعمر على إحراق الزاوية أكثر من مرة، وكان آخرها في عام 1959 م أيام الثورة التحريرية الكبرى ، وبذلك أوقفت نشاطها ومحتها من الوجود بعد أن أتت على هدمها وحرق ما تحتفظ به من كتب ومخطوطات ووثائق ،ولم يسلم من ذخائرها النفسية سوى عدد من المخطوطات يقارب السبعين ثم حفظها تحت الأتربة في آماكن مختلفة وبعد الإستقلال إعيد استخراجها للإنتفاع بها لكن عددا منها فقدته المكتبة اليوم لإن الذين استعاروها لم يعيدوها ، وما بقي هو (66) مخطوطـة تشكل ...

موضوع هذا الفهرس

ومما اشتمله الفصل الأول سير الشيخ المولود بوزيد ، وهي سيرة حافلة بالنشاطات العلمية و الإجتماعية في أثناء الثورة وبعد الإستقلال الى يومنا هذا ، وأنهي الفصل بجملة من الملاحظات حول المخطوطات المفهرسة وأمور تم مراعاتها في الفهرس من الناحية الفنية و العلمية .

أما الفصل الثاني فقد شمل المخطوطات التي تم وصفها وعددها - كما قلت آنفا- (66 مخطوطة في العلوم الآتية : التربية و النصح ، و التصوف ، و التفسير ، والتوحيد ، و الحديث ، والفلك ، اللغة ، و الفلك ، و اللغة ، و الفقه و أصوله .

وقد ذيل الفهرس بمحلق اشتمل على صور لمخطوطات ووثائق تحفظ بها مكتبة الشيخ المولود بوزيد ، ويلي الملحق جملة من الفهارس الفنية لأسماء المخطوطات والمؤلفين و النساخ و المصادر و المرجع و الموضوعات .

ومخطوطات الفهرس هي :

أولا في التربية والنصح :

1 - شرح قصيدة أنوار السرائر في سرائر الأنوار للشريسي (الرائية): لأحمد ابن يوسف بن أحمد محمد بن يوسف الفاسي أبو العباس (ت 1021هـ / 1612م) "الإعلام 1 / 275 " .

2 - النصائح الدينية و النفحات القدسية : للحارث بن أسد المحاسبي (ت 243 هـ / 857 م) ، " الإعلام 2 / 153 ، تاريخ بروكلمان 4 / 57 - 61 " .

3 - وصية في تربية النفوس و الزهد في الدنيا : لأنطاكي ، لعله : علي ابن عاصم الأنطاكي (ت 220 هـ / 835 م) " تاريخ بروكلمان 4 / 56 " .

ثانيا في التصرف :

1 - السير و السلوك الى ملك : لمصطفى بن كمال الدين بن علي البكري

الشامي (ت 1162 هـ / 1749 م) " الأعلام 7 / 239 " .

2 - الطالـع الأنيـق بشرح صفائـح التحقيق : لمجهول .

3 - العنوان مجهول : لأبي عبد الله المحاسبي ، لعله : الحارث بن أسد المتقدم .

ثالثا فـي التفسـير :

1 - تفسير الجلالين " من سورة الكهف الى سورة الفاتح " لجلال الدين محمد بن أحمد بن ابراهيم المحلي الشافعي (ت 864 هـ / 1459 م) الأعلام 5 / 332 "

2 - تفسير الجلالين " من سورة البقرة الى سورة الأسراء : لجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت 911 هـ / 1505 م) " الأعلام 3 / 301 " .

رابعا في التوحيد و العقائد :

1 - شرح العقيدة : لأبي عد الله محمد بن يوسـف السنوسي الحسـني (ت 890 هـ / 1490 م) ، تعريف الخلف برجال السلف 1 / 179 ، معجم أعلام الجزائر 180 "

العنـوان مجهـول : لمؤلف مجـهول .

خامسا فـي الحـديث :

1 - بهجة النفوس وتحليها بمعرفة ما عليها : لأبي محمد عبد الله بن سعد ابن سعيد بن أبي جمرة الأزدي (ت 656 هـ / 1258 م) ، الأعلام 4 / 89 " .

2 - الترغيب و الترهيب ج2 : لعبد العظيم المنذرى بن عبد القوى بن عبد الله أبي محمد زكي الدين (ت 656 هـ / 1258 م) ، " الأعلام 4 / 80) .

3 - الفتـوحات الإلهية فيما اجتمع من الأحاديث النبوية التي تشفي بـها القلوب الصدية : لمحـمد بن عبـد الله الحسـني بن محـمد الشيخ الحسني أبي عـبد الله السـعدى (ت 980 هـ / 1578 م) ، "الأعلام " 6 / 239 " .

4 - الفتوحات الوهبية بشرح الأربعين النووية ، لإبراهيم بن صرعي بن عطية الشبرخيتي المالكي (ت 1106 هـ / 1694 م) ؛ " الأعلام 1 / 73 " .

5 - المرائي الحسان : لأبي محمد عبد الله بن سعد بن سعيد أبي جمرة

الأزدي المتقـــدم .

6 - المـوطأ " رواية يحي الليـثي ج1 ، 2 : لمالك بن أنس بن مـالك الأصـبـحي أبي عبد الله (ت 179 هـ / 795 م) ، " الأعلام . 5 / 257 " .

سادسا فـــي الفلـك :

1 - شرح المقنع في علم وابي مقرع : لمحمد بن سعيد بن محمد بن يحي ابن أحـمـد داوود بن أبي بكر بن يعـزى السـوسي المرغـتي (ت 1089 هـ / 1679 م) "الأعـلام 6 / 139 "

2 - المطلع على مسائل المقنع : للمؤلف السابق .

سابعـا فـــي الفقـه وأصـوله :

1 - الإرفاق في مســـائل الإستحقاق: لحســـن بن رحال التادلي المـعداني أبي علي (ت 1140 هـ / 1728م) . الأعلام 2 / 190 " .

2 - التحريز لمسائل التصيير : لأحمد بن محمد البويعقوبي ، لعله : أحمد ابن محـــمد بن أحـمد المجلســي اليعقـــوبي الشنقيطـي المنعـــوت بالبـــدوى (ت 1220 هـ / 1805 م) ، " الأعلام 1 / 245 " .

3 - جواز ضرب الدف و الرقص وما جاء في ذلك : لعز الدين بن عبد السلام الملقب بسلطان العلماء (ت 660 هـ / 1262 م) ، " الأعلام 4 / 21 " .

4 - الجواهر في المنظومة :لسيدي قاسم بن أحمد بن بصون التادلي (.؟)

5 - حـاشيـة الشيخ ابن سودة علي الشيـخ عـبد البـاقي" النصـف الأخـيـــر : لمــؤلف مجهـــول .

6 - البيوع لعله : حـواش على شرح مختصر خليل للزرقاني " : للبناني ،لعله : محـمد بن الحسن ين مسـعـود البناني أبو عـبد الله (ت 1194 هـ / 1780 م) ، الأعلام 6 / 91 "

7 - الدرة المكنونة في نوازل مازونه ج 1:لأبي زكريا يحي بن موسى بن عيسى بن يحي المغـيلي ثم المازوني (ت 883 هـ / 1478 م) ، " تعـريف الخلف برجـال

السلف 1 / 189 ، معجم أعلام الجزائر 281 ، الإعلام 8 / 175 " .

8 - ديوان ابن سحنون في الفقه ، لعله : الوثائق : لأبي القاسم بن علي ابن سلمون الكناني (ت 741 هـ / 1340 م) ، " الإعلام 4 / 106 " .

9 - شرح أرجوزة أبي محمد سيدى عبد الله محمد الهبطة في أقسام العدة وأحكامها و الحيض و الرضاع : لبدر الدين الوالي الصالح أبي محمد سيدي أبي القاسم بن علي بن حجو المسناني (؟) .

10 - شرح خليل ج 4 : لأحمد بن محمد العدوة أبي البركات الشهير بالدردير (ت 1201 هـ / 1786 م) ، الأعلام 1 / 244 " .

11 - شرح خليل ج 2 : للدردير المتقدم (نسختان) .

12 - شرح خليل : لمحمد بن عبد الله الخرشي أبي عبد الله (ت 1101 هـ / 1690 م) الأعلام : 6 / 240 " .

13 - شرح خليل ج 3 : الخرشي المتقدم .

14 - شرح الربع الرابع من خليل : لعبد الباقي بن يوسف بن أحمد الزرقاني (ت 1099 هـ / 1688 م) ، " الأعلام 3 / 372 " .

15 - شرح خليل : لمؤلف مجهول .

16 - شرح الشيخ خليل : لمؤلف مجهول .

17 - شرح علي رسالة الإمام ابن الجوزي : لإبراهيم بن مرعي بن عطية برهان الدين الشبرخيتي (ت 1106 هـ / 1694 م)، الأعلام 1 / 73 ، فهرس نظارة الشؤون الدينية بباتنة " .

18 - شرح قصيدة أبي الحسن علي بن بلقاسم الزرقاني في أحكام القضاء لعله : تكميل المنهج للزقاق) : لمحمد بن أحمد بن محمد أبي عبد الله ميارة (ت 1072 هـ / 1662 م) " الأعلام 6 / 11 " .

19 - شرح قصيدة أبي عبد الله محمد بن العربي في الذكاة : لعبد العزيز ابن الحسن بن يوسف بن مهدي بن يحي ين محمد الزياتي (ت 1055 هـ / 1645 م) ، الأعلام 4 / 16 "

20 - شرح مختصر خليل : للشبرخيتي المتقدم (نسختان) .

21 - شرح مختصر خليل بن اسحاق ج 1 ، 2 : للدردير المتقدم .

22 - شرح مختصر خليل ج2 : للدردير المتقدم .

23 / شرح خليل ج 1 : لبهرام بن عبد الله بن عبد العزيز أبي البقاء تاج الدين السلمي الدمبري (ت 805 هـ 1402 م) . الأعلام 2 / 76 " .

24 - شرح مختصر خليل ج 1 ، 2 : لبهرام المتقدم .

25 - شرح مختصر خليل على شرح الأجهوري ج2 .لعبد الباقي الزرقاني المتقدم

.26 - شرح مختصر خليل : للمؤلف السابق .

27 - شرح مختصر خليل : للخرشي المتقدم (نسختان).

28 - شرح مختصر خليل : للخرشي المتقدم .

29 - شرح مختصر خليل : للخرشي أيضا .

30 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

31 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

32 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

33 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

34 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

35 - عنوان مجهول : لمؤلف مجهول .

36 - مسائل في الكيل و الوزن : لأبي محمد عبد الحق بن غالب بن عبد الرحمن بن عطية الغرناطي (ت 542 هـ / 1148 م) ، " بغية الوعاة 2 / 73 ، الأعلام 3 / 282 " .

37 - مناهج العابدين : لمحمد بن محمد بن محمد الغزالي (ت 505 هـ / 1111 م) ، " الأعلام 7 / 22 " .

38 - كتاب النوادر لسحنون في غرائب الوضوء و الصلاة : لعله لعبد السلام بن سعيد بن حبيب التنوخي الملقب بسحنون (ت 240 هـ / 854 م) ، " الأعلام 4 / 5 ، تاريخ بروكلمان .

39 - نوازل العلامة الغرناطي : لأبي محمد بن بلقاسم الغرناطي (؟) . 3 / 280 .

40 - الوثائق (نسختان) : للقاضي أبي القاسم بن علي سلمون الكناني (ت 741 هـ / 1340 م) ، " العلام 4 / 106 " .

ثامنا في اللغة :

1 - شرح ألفية ابن مالك : لمؤلف مجهول .

2 - القاموس المحيط ج 1 ، 2 : محمد بن يعقوب بن محمد بن ابراهيم بن عمر أبي طاهر مجد الدين الفيروز آبادى (ت 817 هـ / 1415 م) ، " الأعلام 7 / 146

هذا ما تتحفظ به زاوية سيدي أحمد بن بوزيد مولى القرقور بسريانة في ولاية باتنة من مخطوطات سلمت من التدمير الذي لحق الزواية على يد المستعمر الفرنسي في أيام الاحتلال وهي تمثل رصيدا معرفيا له قيمة علمية وقد اتسمت بجملة من الميزات أو جزها في الآتي :

1 - يبلغ عدد مخطوطات الزاوية (66) مخطوطة ، فيها المفردة وفيها ما ضم في مجاميع .

2 - تشمل المخطوطات المفهرسة العلوم الآتية : التربية ، و التصوف ، و التفسير و التوحيد ، و الحديث ، و الفلك ، و الفقه ، و اللغة .

3 - أغلب المخطوطات في علم الفقه و الأصول و الفرائض .

4 - نسخ أغلبها بالخط الجزائري و المغربي ، وبأقلام علماء جزائريين ، كثير منها من نسخ شيوخ الزاوية وتلامذتها .

5 - المخطوطات مسفرة بالجلد الأحمر لكن عاديات الزمن (الرطوبة و الأرضية) اتت على بعضها مما تسبب في تمزيقها وتعرض أطرافها للتلف .

6 - اتبع النساخ طريقة الأوائل في النسخ فكتبوا المتن داخل إطار محلي بالخطوط الحمراء وزينوها بالصور و الأشكال الفنية البديعة ، ونوعوا في المداد أيضا .

7 - معظم المخطوطات عليها شروح في الحواشي .

8 - تحمل المخطوطات ختم (مولى القرقور) وقد يكتب بخط اليد أيضا على

بعض المخطوطات اسم الشيخ المالك ، وكذلك من جعل المخطوط وقفا على الزاوية .

وهناك أمور أخرى سيقف عليها القارئ في الفهرس التفصيلي عندما يطبع - إن شاء الله - وقد أفادني الشيخ المولود صاحب المكتبة التي تحتفظ بهذه المخطوطات أو مخطوطات عديدة كانت في المكتبة أخذها بعض الأساتذة الباحثين للإفادة منها في أبحاث ويعدونها لكنهم لم يرجعوها بعد مرور أعوام وهي في حكم مثيلاتها التي أحرفتها فرنسا .

أما عن الأمور المنهجية التي راعيتها في الفهرس فهي :

1 - راعيت القواعد الفنية و العلمية التي أقرها علماء هذا العلم ، فذكرت الموضوع الذي يتناوله المخطوط وعنوانه واسم المؤلف وتاريخ ولادته ووفاته (الهجري ، الميلادي) ، وأول المخطوط وآخره ، واسم ناسخه وتاريخ النسخ ومكانه إن وجد ، وعدد الأوراق و الأسطر وقياسه ، و الحواشي ، وما يحمله من تمليكات ، ونوع الخطأ الذي كتب به ، ونظام التعقيبة ، وحالة المخطوط ، ومافيه من زخرفة وتشكيل فني ، وتجليد ، وغير ذلك من الملاحظات التي بنفرد بها كل مخطوط عن الآخر وذكرت في آخر الوصف النسخ الموجودة منه والمصادر المترجمة للمؤلف .

2 - حاولت قدر المستطاع إتمام اسم المؤلف وذكر تاريخ ولادته ووفاته مستعينا بكتبا التراجم التي بين يدي ، وآشرت الى المؤلف الذي لم وأقف على ترجمته بعلامة الإستفهام بين قوسين (؟) .

3 - المخطوطات المبتورة الأول والأخر اذا دلتني القرائن على عنوانها ومؤلفيها فأني أذكرهما وإن تعذر علي ذلك أشرت إليهما (عنوان مجهول ومؤلف مجهول) ورتبتها في العلم الذي تمثله .

وما لم أتأكد من نسبة لتشابه الأسماء فقد كتبت قبله كلمة (لعله) ليبقى باب الإجتهاد في التأكيد من نسبتها مفتوحا ، إذ قد يقف باحث على نسخة كاملة تحمل العنوان واسم المؤلف فيصحح ما وقع من نسبة خطئه .

و الله نسأل التوفيق و السداد .

المصـــادر و المـــراجع :

المصادر و المراجع التي أذكرها هنا هي التي اعتمدت عليها في الفهرس الأصلي ، وقد أحببت ذكرها في نهاية هذا الملخص ليعرف القارئ ان الفهرس أنجز على وفق القواعد المتعبة علميا . وهي :

1 - الأعلام " قاموس تراجم لأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين والمستشرقين " .

خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطلبعة السادسة ، 1986 م

2 - بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة : جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت (د . ت) .

3 - تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، الجزء الثالث ، ترجمة : الدكتور عبد الحليم النجار ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، 1974 م .

4 - تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، الجزء الرابع ، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب و الدكتور السيد يعقوب بكر ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة، 1983 م .

5 - تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر الى الرابع عشر الهجري (16 - 20) : الدكتور أبو القاسم يعد الله ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981 م .

6 - تعريف الخلف برجال السلف : أبو القاسم الحفناوي ابن الشيخ أبي القاسم الديسي ابن سيدي ابراهيم الغول ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، المكتبة العتيقة ، تونس ، الطبعغة الثانية ، 1405 هـ / 1985 م .

7 - فهارس الخزانة الحسنية بالقصر الملكي بالرباط ، المجلد السادس "الفهرس الوصفي لعلوم القرآن الكريم " تصنيف : محمد العبي الخطابي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1407 هـ / 1987 م .

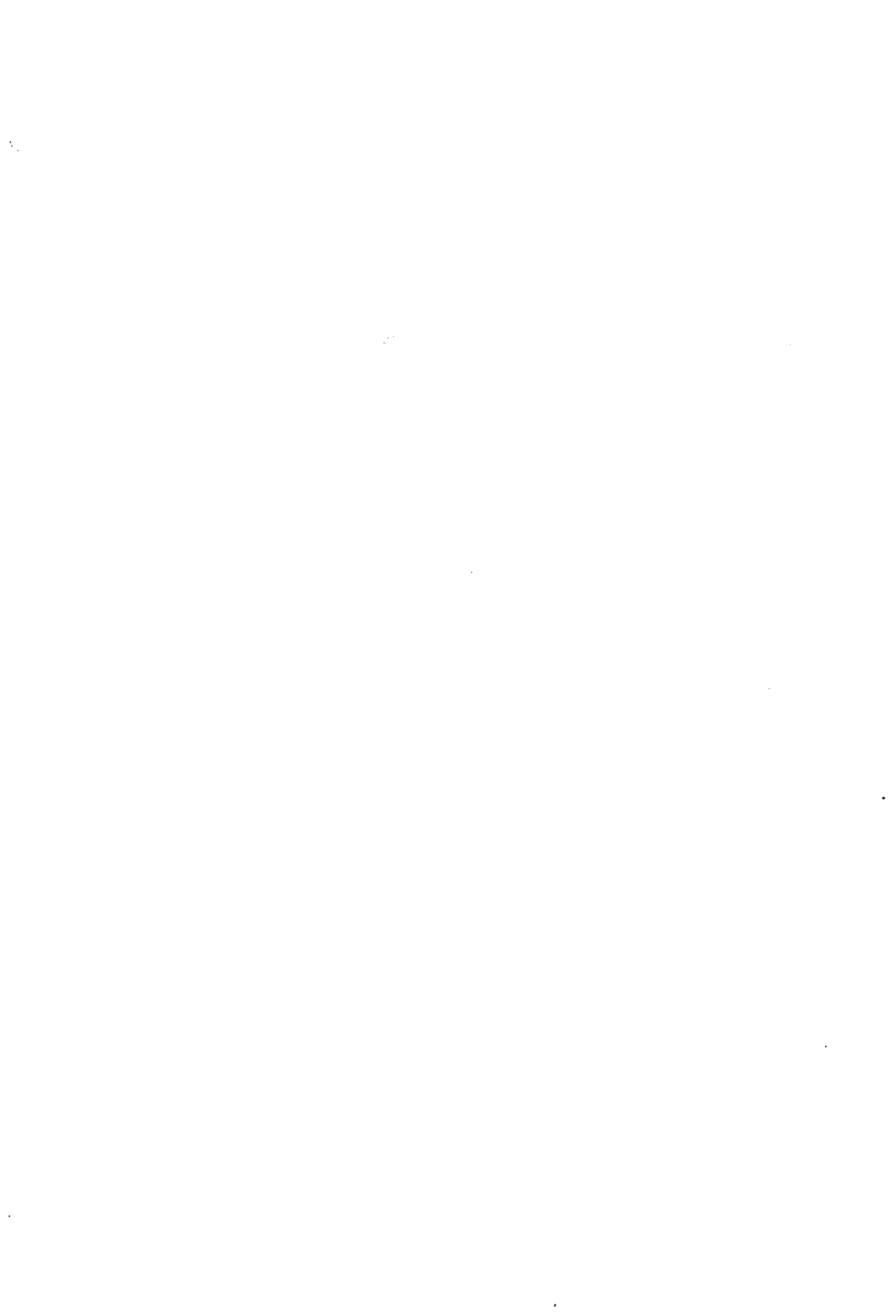
8 - فهرس مخطوطات مكتبة الشيخ التهامي صحراوي بباتنة : عبد الكريم عوفي نشر في مجلة المورد العراقية ، المجلد الثامن عشر ، العدد الثالث ، 1410 هـ / 1989 م .

9 - فهرس مخطوطات مكتبة نظارة الشؤون الدينية بباتنة : (مخطوط على الآلة الراقنة : عبد الكريم عوفي ، 1991 .

10 - معجم أعلام الجزائر : عادل نويهض . مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف و الترجمة و النشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، 1403 هـ / 1983 م .

11 - المورد : المجلد الثامن عشر ، العدد الثالث ، العراق ، 1989 م .





إتنولوجيا أعراش الجزائر

بحث في
الجوانب الخفية لجذورنا التاريخية

الدكتور :
بوجمعة هيشور
جامعة الجزائر

إن المجتمع الذي ننتمي إليه باختلاف مميزات مناطقه يعتبر البنية الأصلية لكياننا و هويتنا ، ويجب علينا أن ننفي كل نظرية إستعمارية لمرجعية في كتابة تاريخنا لأنها تحتوي في طياتها على أحكام مسبقة كثيرا ما تشوه أصالتنا وأنتماءنا .

إن البحث من خلال الوجدان الوطني لإبراز الجذور التاريخية لأمتنا في جوانبها الحضارية الممتدة في الزمن البعيد ، تفرض علينا البحث في الهيكلة القبلية ، ولا نكران في بحث في أصلنا لمعرفة خبايا تاريخنا المجيد وخفاياه .

1 - من قبائل أولاد دراج إلى أعراش أولاد ماضي .

إن أصل هذه المنطقة من الجانب الجيولوجي يرجع إلى الجبال الثلاثية العصر ، وتقع الحضنة في بداية الميوسان حيث وجدت بقايا بحرية بعمق 80 م ، وهي مغلفة بالطين الذي يزيدها رونقا ويكسو أراضيها جمالا ، حيث تمتد الحضنة على طول أقل من 190 كلم شمالا و 26 كلم من الشرق إلى الغرب .

فمساحتها تحتوي على 26 ألف كلومتر مربع ، وأقل ما يقال عن تضاريس الحضنة انها تضاريس معقدة المظهر و الزوايا ، حيث تشكل في قلب الجزائر بالذات منحني من الشمال إلى الشرق ، يحتضن جبالا ترتفع 1400 متر الى 1800م، تربط الأطلس الشمالي بالأطلس الصحراوي . ،من جبال ونوغة بالأوراس مرورا بجبال الحضنة، كل هذه المنطقة ترتدي ثيابا انيقة تلهم الشعراء ، وكاد ان يكون المناخ يشبه « الفارواست » الأمريكي .. ألا نجد هنا في الحضنة « هوليودا » طبيعيا للأفلام الواستارنية !.

لكن الحضنة لها تاريخ بعيد؛ حيث نجد في القرن الثاني الميلادي طريقا بُنيّ من طرف طراجان وهدريان يربط بسكرة VASCERA و القنطرة AL . CALCIUM وطبنة THUBUNAE ومقرة MAGRIE . ان منطقة الحضنة منطقة حدودية في القديم فهي اراضي الرعاة ، ويحيط بمدينة طبنة حدائق جميلة حيث تصب فيها مياه بريكة ومعزوز بيطام . ان جبال الزاب وبوسعادة المسطحة لم تمسها الحركة الرباعية الجيولوجية مثل جبل محارقة عرفت الحضنة اوضاعا تاريخية متغيرة ، فالغزو الوندالي في القرن الخامس ووصول العرب في القرن السابع والثامن يتبادلان فترتين لإعادة

البناء مع البزنطيين في القرن السادس و السابع ميلادي .ان الصنهاجيين مؤسسي الدولة الفاطمية عملوا على بناء مدينة قوية / المسيلة / في 925 ميلادي على ضفتي واد سحر ، «واد لقصب » على أربعة كلمترات من الزاب القديم قرب اراضي بني برزال الذين ينحدرون من الزناتة الخوارج .

بتأسيس قلعة بني حماد على المنحدر الجنوبي للمعاضيد سنة 1007 كُشفت مدينة المسيلة .

وفي كل مرة يفيض واد بيطام يقول البكري : « فيسقي كل الحدائق و الحقول ليعطي لسكان الحضنة مداخيل جديدة ناتجة عن الحصيلة الفلاحية ».

يعرف قديما بأن المسيلة مشهورة بالسفرجل الذي يصدر إلى القيروان ،و بالإضافة إلى البساتين يُزرع الشعير و القطن في هذه الفترة الزمنية .

دخل الحفصيون إلى حدود الحضنة وحكموا من القرن 16 إلى القرن 17 من هذه المنطقة القبائل الرحل المسماة بالإثبـاج .

ثم برياح أدواودة حيث نجد قطعان الغنم بين الحضنة وقسنطينة . ان دخول الهلاليين وسيطرتهم على القبائل الرحل في بلادنا ومناوشتهم في القرن 12 مع القبائل التي تخدم المرينيين بالمغرب خربوا سهوب الحضنة ،وانطفأت مدينة طبنة وانهارت مدينة مقـرة من طرف المرينيين ، انها المسيلة قمة الإنحطاط ! هكذا عرّفها لنا Léon l'africain . وبدخول القرن 16 دخلت الحضنة تحت حكم الأتراك ؛ حيث وجدت نفسها تنتمي إلى بيلك قسنطينة .

- فعليا ، نجد اعراش الحضنة بين تأثير عائلة المقراني؛ هذه العائلة القوية لقلعة بني عباس منذ القرن 15 ، وعائلة بوعكاز المشايخ الوارثين للزيبان ..

ان الحدود الغربية للحضنة منطقة التناحر لمسالك الرعاة و الرحل سواء كان الأمر متعلقا بأعراش الصحراء أو السهوب .

الهيكل القبلي للحضنة .

قطن هذه المنطقة سكان جلهم رعويون . منذ أكثر من 15 قرنا غطت المحور الإنتقالي بين السهوب الجزائرية المغربية - و الجزائرية التونسية ، حيث عرفت حركة خارقة للعادة قادها رعاة الاغنام ،ما بين التل و الأطلس الصحراوي .

· كيف تكونت الاعراش ،كيف تضامنت وكيف تكيفت مع المحيط الطبيعي للحضنة ؟ .

هذه الأسئلة تجيب عنها الانتولوجية بكل أبعادها التاريخية والاجتماعية ، وكذلك المصاهرات مابين العائلات التي تشكل هيكل الاعراش .

تعلمنا الذاكرة الجماعية في كثير من الاحيان عن اصول القبائل من خلال الشفوية للرحل .كل ما في الامر انها تقترب من بعض الحقائق عندما نتجه نحو دراسة الشجرة القبلية .

لكن علم الاصول كثير مايكون نسبي الطرح وقليل الدقة ماعدا شهادات الملكية العقارية التي درسناها من خلال محاضر الجلسات المتضمنة قانون SENATUS CONSULS فكل عرش له تقاليده واساطيره التي جمعت اثناء البحث لتحضير ملف وتطبيق قانون 1863 .

ان القبيلتين اللتين تسكنان قلب منطقة الحضنة ، بين وادي بريكة وبوسعادة هما عرش اولاد ماضي وعرش اولاد دراج . فقبيلة اولاد ماضي سكنت ضفتي واد القصب وجزءا كبيرا من واد الرمل (المسيلة) .اما قبيلة اولاد دراج مع اولاد سحنون فقد قطنوا بين ضفتي واد القصب وواد بريكة ، وفي قطبي الحضنة نجد اعراشا ليسوا حضنيين ، هم اولاد سيدي ابراهيم (بوسعادة) واولاد سيدي هجرس (سيدي عيسى) في الجهة الغربية .أما الاعراش التي تسكن شرق الحضنة فهم اعراش اولاد علي بن صابر، أولاد سلطان ذات الانتماء البربري من جبال الشاوية وجزء اخر من لخضر حلفاوي ورحل الصحاري .

العناصر الاتنولوجية الحضنية .

لم يهتم الوندال والبيزنطيون بدراسة منطقة الحضنة من الجانب السكاني .

وبمجيء العرب بدأت التحاليل والدراسات حول اصول الاعراش . عمرت مدينة طبنة بالسكان في القرن 8 الميلادي من طرف" افرجوما البرابرة"،ومن الفاتحين العرب .

سكن بنو ضبة مدينة مقرة مع مجموعة من السكان البرابرة .اما المسيلة هذه المدينة الجديدة التي اسست في 925 ميلادي ومسكونة من طرف العرب والبرابرة . فأكبر جزء من سكان هذه المنطقة انتقل الى جبال المعاضيد لقلعة بني حماد في القرن الحادي عشر .

ان الزناتي، الكريزة، والصدينة سكنوا محيط مدينة مقرة .و بني برزال وبني كملان في المسيلة، اما بني ارينان في الحضنة الغربية حتى حدود تيارت في منطقة بني دمر .

إن بني كملان ليسوا بالزناتة لكنهم ينتمون الى هوارة . يذكرنا ابن هنكل مزابة قرب المسلية والبكرى يضيف قبيلة تسمى بني زكرة في ضواحي طبنة . بعد تأسيس مدينة المسيلة حول بنوكملان الى القيروان وحسب ابن خلدون وفي القرن 11 لجأ بنو برزال الى المعاضيد ثم اكتمل إسكان جزئي للحضنة من طرف الهلاليين . بعد هجوم الموحدين المغاربة والمرينيين وخصوصا غزو عبد الواد لتلمسان، التقوا مع سيطرة الدولة الحفصية المتواجدة في تونس ليدعموا الوضع السكاني للحضنة .

في البداية خضعت الحضنة الى الزيبان تحت سلطة الثباج وفدرالية الرياح الطليعة الهلالية ،ثم وكلوا سلطتهم الى قلعة بني حماد وابعدوا الزناتة الذين رفضوا سلطة الحماديين .

أعراش أولاد ماضي وأولاد دراج :

تعتبر قبيلة اولاد ماضي من القبائل الكبرى لغرب مدينة المسيلة التي تتشكل من اولاد علي بن خالد، أولاد يحي التابعين لدوار الشلالة، اولاد سي سليمان واولاد اسديرة ينتميان الى دوار بوبري، أولاد معطوب وأولاد عبد الحق (دوار سعيدة) أولاد

سيدي حملة، (دوار مصيف قرب الرمل) أولاد منصور بن مهدي (دوار لقمان وترمونت)
كل فرقة من هذه القبائل تحتوي على افواج مثل أولاد علي بن خالد، أولاد يحي (الذهاني) .
تنقسم قبيلة أولاد سي سليمان الى قسمين اولاد امبارك والخناتشية . فأولاد اسديرة هم (رمضانية)
- أولاد صغير، بيات، اعوينات، لنداني، الموامين ،واولاد اديهم ..ويتشكل عرش اولاد معطوب من الخبابة، أولاد سايح، أولاد قانة وأولاد سعيدي، أولاد عيسى، لمراجدة والدحية .
فأولاد عبد الحق هم المراجدة، أولاد أسيرة، لمعاريف، أولاد سعيدي أولاد عزوز .
- أولاد سيدي حملة منقسمون الى أربع فرق وهي : أولاد يوسف، أولاد عطية، أولاد يحي وأولاد الحاج .
- أولاد المنصور بن المهدي يشكلون أولاد موسى، أولاد البعلي، أولاد حلس، أولاد سيدي ابراهيم، أولاد حريز وأولاد بلقاسم .
إن أولاد الماضي الاصليين ينحدرون من الاثباج حسب التقاليد والتاريخ كلهم متفقون على أن أولاد ماضي من اصل لانسان يدعى ماضي الهلالي قائد قرة (وهي جزء من الاتباج). وحسب ابن خلدون فبنو قره من غصن االعمور، انهم اليوم اولاد عوار من قبيلة أولاد علي بن خالد وأولاد بويحي والخبابة وأولاد ڤانة (جزء من بني معطوب) وجزء من بني عبد الحق وأولاد بدرية (بوضياف) وحسب ابن خلدون فان أولاد ماضي كانوا يعيشون مع إخوانهم أولاد فارس وأولاد اعزيز في غرب الزاب تحت سلطة ادوايدية في القرن 15م .
اما اولاد سيدي حملة فهم أقدم سكان هذه المنطقة حيث يقال ان هذه القبيلة من الشرفاء بوليهم سيدي حملة الذي جاء في القرن 12 حيث اتسع المد الموحدي ودفن سيدي حملة في سد الغابة بجنوب المسيلة .
اما العرب فهم أقدم سكان الحضنة جاؤوا مع سيدي هجرس وهو مرابط مغربي في القرن 12م .

بالإضافة إلى بعض المخاليف الذين جاؤوا من الجلفة عند أولاد عبد الحق وأولاد منصور ، واسلامات التابعين إلى سيدي عيسي ، ممن يزعمون أنهم من عريب أولاد سلمي ، أولاد عكاكة عن أولاد معطيو في 1871 .

الكوايش و الزايد عن أولاد موسى في دوار تارمونت ، أولاد احميدة عند أولاد عدي لقبالة (أولاد دراج) .

ان معظم أولاد جدي ، أولاد علي ، المظارفة ر، ارتيمة ، أولاد ادراية عند أسلامات .

أما أفواج من عائلة الجنوب الأتين من أولاد نايل و الزيبان فقد انضموا الى أولاد ماضي .

- ونوغة (الأوراس) وبعض القبائل لقلعة بني عباس ومنصور أولاد حالس (ترمرنت) أولاد سيدي إبراهيم (بوخمسة) زيادة على ذلك بنو هاشم الدين جاؤوا من معسكر ليقطنوا في القرن 16 مجانة ، ثم حولوا إلى الحضنة بعد انتفاضة 1871 وهم : اسوامع ،وأولاد بلقاسم ، أما الزناخة جاؤوا من جنيد شبكة بين امزاب في القرن 19 وقطنوا بوعزول جنوب بوغاري .

ان صف واد المسيلة كان تحت قيادة عرش أولاد عبد الحق مع عائلة بوضياف وصف واد شلال بسيرد قادة من عائلة مقراني من عائلة كبيرة تابعة إلى مجانة .

- ان انتفاضة 1871 جندت الأعراش ضد الوجود الفرنسي خصوصا اعراش علي بن خالد ، أولاد بويحي ، أولاد منصور بن ماضي ، أولاد معطوب ، أولاد دراج خصوصا اسوامع .

بعد هذه الإنتفاضة ، قامت السلطة الفرنسية بالقمع وطرد سكان الأعراش من أراضيها لتعطيها إلى معمريها هناك عائلات أخرى سكنت الحضنة مثل أولاد سلامة ، الخرابشة ونوغة أولاد ادهيم بمنطقة سلمان .

أعراش أولاد دراج وأولاد سحــنون .

من واد القصب إلى واد بريكة نلتقي مع المطارفة و السوامع (دوار بير حماة وبوحمادو) أولاد عدي (أولاد ادهيم ، البراكتية ، أولاد ولهة وأولاد القاسمية) يقطن في مدينة بريكة أولاد نجاع (دوار برهوم) وأزوي (عين كلبة) اولاد عمور (مقرة) ، اسلالحة (جزار) وأولاد سحنون (في بريكة) ولنتكعوك) أما الفصائل المشتقة من أولاد دراج فهم :

المطارفة : أولاد لصيف ، البراكتية ، أولاد بوعكاز ، أولادلكحل ، أولاد احواصة ، أولاد اسلامة .

بير احناتر : اسوامعية أولاد عثمان، أولاد اعمر ، محاية العوايز ، أولاد قنين .

بوحمـــاد : (اسوامعية) اولاد حديد ، لدهم ، أولاد عبد الحق أولاد احواسة .

اجوايف (مرابطين) : أولاد ادهيم ، اخيافل ، أولاد بن الصوشة ، العز .

سلمـان : أولاد صالـح ، أولاد مـنّ الله ، اولاد بـن عثمـان .

وتــلان : أولاد عـدي اقبـالة ، أولاد قـاسـميـة ، أولاد بقـرة ، أولاد اعطيـة ، ابابرة، أولاد قـيـة ابراهـيم بن قـاسـمـيـة ، الغـوالي أحــمـد ، أولاد احـمـيـدة ، اعوايس اعطـا اللـــه .

ابرابرة أولاد ولهة وأولاد ابراهيم بن قاسمية ، الوعلي احميد ، أولاد أحميدة ، اعطاالله ، العوايز ، أولاد بختية (أولاد جلال الحواسني) ، أولاد ابراهيم بن جارة ، أولاد خليفة ، أولاد انويوة ، العماير ، الظهارة أو أولاد سعيد (أولاد سيدي يحي) ، امنايفة ، أولاد مرزوق ، أولاد بوضياف ، اسلامات ، أحليلات ، أولاد امبارك .

عين كلبة (زوي) : أولاد سيدي عثمان ، أولاد بن ضحوة ، أولاد الخادمة أولاد سيدي أحمد .

مـقرة : (أولاد اعمـر) : احزال ، الخوايب ، امرابعة ، العباري ، ادبابحة أولاد زاوية ، أولاد منصور ،أولاد اقشايش ، أولاد سيدي عبد القادر .

جـزار (اسلالمة) : أولاد مسعود، أولاد صلايح، أولاد حريز، اعجيسة، قاوة .

متكعوك : اولاد عبدالرحمن بن سحنون ،ولد خامرة، اولاد شريفة ، أولاد

العمارية ، عيادات ، اولاد طالب ، أولاد سيدي غانم) .

بـريكـة : أولاد سحـنون ، أولاد عـبد الحق ، أولاد اعسر ، أولاد محمد ، أولاد احمـد .

من المؤكد ان أولاد دراج ينحدرون من الهلاليين (اثباج) ، فأولاد احريزهم : اصلالحة بّادات العبارة هم من لطيف هم جزء من الأثباج مثلما نجد مطارفة وهم مرتفعة من أولاد عدي أو المهاير يقال أن سيدي عثمان الدراجي هو الذي اعطى اسم قبيلة أولاد دراج . جاء من الساقية الحمراء ولكن تبقى هذه مجرد اساطير ، أما أولاد سحنون فهم ينحدرون من أولاد مولا من سحاري توقرت ، يقال أن الجد الأول قد جاء بمعية ابنه في القرن 17 إلى شرق الحضنة .

ارباطة التابعين إلى أولاد صالح واديالم وسعدات التابعين لسليمان جاؤوا من سيدي عقبة .

أولاد مولا و القاسمية هما قبيلتان من أصل أولاد جلال .بهذا نرى أن حركة الهجرة عملت على تحويل السكان لتجعل من عناصر قبيلتي أولاد دراج وأولاد سحنون نتاجا لها (أنظر رحلة الورتلاني) القرن 18 م

الأعـراش غيـر الحضنيـة

كان يسكن أقصى الحضنة قبائل تسمي بالسحاري في سهب واد بيطام لخضر حلفاوي و الخذران حتى حدود دوار سڤانة بولاية باتنة ومجموعة من قبائل الشاوية مثل أولاد سلام و أولاد علي بن سالم .

وسحاري بيطام هم السكان الذين قطنوا الحضنة مؤخرا ، وهم مرتبطون بأصل يرجع إلى نذر لبني زغبة وهي قبيلة هلالية . في القرن 14 عاش أهل الندر بالقرب من جبل مشتول في شمال جبل جلفة أما السحاري فهم برابرة عرّبهم بنو زغبة لكن يصطفون في أعلى سهول قسنطينة واستعملهم باي قسنطينة ليكونوا قبيلة المخزن بعد ان يكونوا تحت سلطة بن ڤانة قائد صف بسكرة ويذهبون بماشيتهم إلى مراعي لوطاية و القنطرة .

سحاري بيطام : هم أولاد منصور (أولاد سايح) ، اشطاطحة ، أولاد عايش أولاد سعيد طرش) لمصاريف (اضراريف ، أولاد فرج ، أولاد ميمون ، اسوامت) .

العارف (الكواوسو) اخرايب ، أولاد سليمان ، بن عطية ، أولاد افرج ، لبرارتة ، أولاد ثابت ، أواد مطر ، أولاد داود .

لخضر حلفاوي أو الخذران : فالإسم يدل على المسمى حيث انهم جاؤوا من جبال مغطاة بالحلفاء (سقانة ، طيلاتو ، بريكة ، عين طاقة حتى متليلي) لم يخضعوا الى السلطة العثمانية انذاك .

- أولاد سلطان هم قبيلة جبلية يتميزون بسلوكات معيشية تختلف عن سكان الحضنة ، يقال أن أولاد سلطان ينحدرون من عيسى بن سلطان من قبيلة عوف ، وهي قبيلة عربية سليمية ، حسب ابن خلدون ، ان أولاد سلطان هم عرش يتحدثون الشاوية (دوارسفيان انقاوس) مثل أرواقد ، تفرنت ، لعوافي .

(سفيان و أولاد طالب) أولاد بوحركات ، أولاد خبالة ، أولاد عبد الواحد ، أولاد بوراوي (انقاوس) يضاف اليهم بني يفرن أولاد بن ذبيح ، أولاد علي بن محمد أولاد احمد ، اولاد بلهادي .

أولاد علي بن سالم : يسكنون جبل قطان وسهل جبل جزار وراس العيون ، فأولاد علي هم قبيلة يتحدثون غالبا الشاوية حيث نلتقي مع أولاد اجواروبة ، أولاد خال ، ازياير وزاجرة، ان غرب أولاد علي يقتربون في سلوكاتهم من قبيلة أولاد دراج .

لعوافي : هم من اسوامع مثل بني يفرن منحدرون من قبيلة ازناتة جاؤوا إلى نقاوس من تلمسان قادهم سيدي بلقاسم بن أحمد بن جنان (نجدهم من واد ازناتي و قسنطينة) .

مهما كانت الفوارق في السلوكات المعيشية فقبائل الحضنة لهم قواسم مشتركة حيث يعتبرون نقطة الإنطلاق وقاعدة مرور للمواشي الرحل بين الشمال و الجنوب وبين الشرق و الغرب .

في غرب الحضنة نجد قبائل متواضعة اصحاب طريقة :مثل أولاد سيدي ابراهيم في شمال بوسعادة من مرابطة سيدي ابراهيم الآتي من واصلة من سوريا وجاء إلى

الجزائر في بداية القرن 14 والتقوا مع أولاد سيدي هجرس و العريب ، فرعين من قبيلة سيدي ابراهيم وهما أولاد سيدي اتواتي وأولاد سيدي مرزوق شمال واد اللحم ، اهم قبيلة هي قبيلة أولاد سيدي بلقاسم التي تقطن أولاد سيدي رابح .

أما العريب ويشكلون فوجا يسمى بالعماير عند أولاد سيدي اتواتي شمال الحضنة جاؤوا من عين بسام منذ أكثر من قرنين ونصف. و في غرب الحضنة أيضا قرب سيدي عيسى تعيش قبيلة أولاد سيدي هجرس منحدرة من قبيلة محمد بن علي المسمى بسيدي هجرس التي جاءت في القرن 12 أو 13 من فاس .وهي عائلة شريفة .أما أولاد سيدي عيسى فهي قبيلة منحدرة من سيدي عيسى بن محمد جاءت من المغرب في بداية القرن 12 و البعض يقولون أنها منحدرة من قبيلة سيدي هجرس .

ومايمكن قوله بعدما تقدم أن : سكان الحضنة هم برابرة أو اعراب رحل جاؤوا من الإثباج وادواودية ، البعض من هذه القبائل زالت من الخريطة القبلية للحضنة على أثر الحروب .

وقد كانت مياه الأووية هي العوامل التي عرفنا تقريبا عبر العصور على منطقة الحضنة حيث ان جل الأعراش قطنت جوار هذه الأودية فحياة الرعاة مملوءة بالإستلهام الشعري ، واللغة المندمجة مع عادات الشاوية دعمت نوعا ما شرق الحضنة في عدة سلوكات اجتماعية وثقافية لكن منطقة الحضنة هي قلعة المقاومة ضد الإستعمار خصوصا مع الفاتح من نوفمبر 1954 ولا نغادر مجال هذه المنطقة الحضنية التي نستمع إلى سمفونية الرعاة .

يتغنى بها شعراؤها ، دون ان نشير الى مدينة المسيلة الجميلة التي هي دون شك بلد احد كبار ثوار هذا العصر ،وهوالمرحوم المرحوم محمد بوضياف « دوارالرمل »، هذا الثائر على الأوضاع الرديئة ،والذي سجل اشرق الصفحات في تاريخ الجزائر المجيد .

2 - من أولاد نايل إلى توات :

هذه المنطقة المملوءة بالأعراب والقصور؛ حيث تضيئها الشمس لتعطي لها حرية التنقل عبر السهوب في ظل جبال عمور نلتقي بأعراش أولادنايل و الحميان المنحدرين من بني هلال .

تربطهم الشجرة العائلية إلي زغبة المنحدرين من القبائل الهلالية وهم أولاد زيري و قبيلة الطرافيس الذين ينتشرون في نواحي الجلفة ، مشرية ، عين الصفراء ، والبيض يبقى أن القبيلة الكبرى لأولاد سيدي الشيخ المنحدرين من أبي بكر تعتبر مجموعة هلالية أصلية .

ان «بويكر» هذه القبيلة التي وجدت بمصر ودخلت مع الفتوحات العربية بين القرنين الحادي عشر و الرابع عشر أقاموا بتونس ثم هاجروا إلى الغرب الجزائري ؛ قوة هذه العائلة ناتج عن الأعمال الفاضلة لسيدي عبد القادر المعروف بسيدي الشيخ الذي أسس زاوية البيض وتوفي سنة 1630 م .

هناك قبيلة تنتمي إلي مجموعة عربية هلالية تدعى « مقبل » وبصفة اجمالية يعتبر الجزء الغربي من الهضاب العليا و الجنوب الوهراني كتلة عربية محافظة على أصولها التاريخية المتجذرة .

ان قبيلة عامر وذوي عبيد الله انحدروا من قبيلة الطرافيس و أولاد نايل . وقد انتشرالإسلام في هذه الجهة من الباب الواسع ببركة أولاد سيدي الشيخ وتمور التوات .

أما فيما يخص أولاد زكري و الأرباع فتشكيلتهما حديثة النشأة انهما همزة وصل بين الجذور الأولى لبني هلال وبني سليم ، اذا اعتبرنا جغرافيا أن جبل عمور، يأتي في الدرجة الاولى ،في الاطلس الصحراوي ، بين جبال أولاد نايل شمال الشرق وجبال القصور، جنوب غرب، ومنطقة السهوب شمال غرب ، و الصحراء جنوب الشرق .

هذه المنطقة النائية المنعزلة بين سيدي بوزيد وطويلة مقنة تبين لنا تشابهها جيولوجيا بين جبل عمور الونشريس ولها نفس الهيكل المرفولوجي كالأوراس ، فسركز افلوا على ارتفاع 1426 م يصل إلي باب الصحراء ، أما الكاف القبلي الذي يشبه جبل أحمر خده في الأوراس يزيد في رونق وجمال هذه المنطقة . في زمان بعيد كانت توجد حيوانات عديدة وحشية مثل الخنزير و الضباع وغير ذلك . وهناك حيوانات أخرى للصيد مثل الحجل و الأرنب ... إلخ . يعيش على سطحه المعشوشب بالحلفاء سكان دوار « عجالة» أولاد سيدي ابراهيم ، أواد يعقوب ، وزولاد سيدي ناصر .مثلما يقطنون بعض المنحدرات الجبلية التي تتدفق منها منابع مائية تعيش حولها قبائل أولاد

ميمون و أولاد سيدي حمزة و أولاد علي بني عمر وهناك مراعي على سطح السهوب تظللها بعض أشجار الصفصاف .

وسواء كان الرومان وقت « سبتيم سيفار الثالث » أو الغزاة الوندال البيزنطيون فإنهم لم يتمكنوا من الإستلاء على جبل عمور الذي ظل محررا على يد قبيلة زناتة ، رغم أن الجبل تناوبت عليه قبائل بني راشد .

ان القائد التاريخي الزناتي يسمى أبو سعادة وبدخول الهلاليين وقع امتزاج بين سكان هذه المنطقة ، وحسب ابن خلدون فسكان جبل عمور لهم فرعان همافرع مريخي وفرع عبد الله ، حيث إن هذا الأخير أنجب ولدين من خلالهما سميت قبائل شخر لأولاد محيا وأولاد زكري الذين يعتبرون من « أثباجين » وهم سكان العرب الذين قطنوا جبل عمور وانفصلوا إلي ثلاثة فروع منهم « الدرايد - القرف - وعمور » حسب ابن خلدون دائما في سنة 1180 م قبيلة بني اتيح التلية الذين دعموا علي بن غنية ضد السلطان الموحد أبو يوسف يعقوب المنصور .

ان قبائل بني راشد ذات أصل عموري أستوطنوا في بوغارو منذ سنة 1516 م بدخول الأتراك ظلت هذه المنطقة بتشكيلتها القبلية إلى يومنا هذا .

إن أولاد ميمون من رياح قد اعترفوا ببايات وهران كسلطة ، وفي 1830 م ظل جبل عمور يحتوي على ثلاث مجموعات وهم عجالة أولاد يعقوب زيارة ، أولاد ناصر ، أولاد سيدي حمزة ، اولاد سيدي ابراهيم أولاد علي بني عامر .

في سنة 1864 ثار الباشاغا سليمان التابع لقبيلة سيدي الشيخ لمقاومة المستعمر الفرنسي و التحق في 1881 م الشيخ بوعمامة من نفس القبيلة و المقيم بغرب فوقاس قرب عين الصفراء ليقاوموا جيوش العقيد « انوساني » مثلما التحق بقبائل أولاد سيدي ناصر أولاد سيدي تيفور وقبائل المقنة .

وفي 1853م ، الشرفة محمد بن عبد الله طلب من قبيلة لأرباح ان تنضم إلى الإنتفاضة حيث انتفضت كل قبائل جبل عمور التابعة لقبيلة أولاد سيدي الشيخ من 1864 إلى 1867 م .

ان جبل عمور قلعة طبيعية حصينة يقع بشرقها جبل راشد تمكن قبيلة الأرباح في

الإصطياف بمنطقة « سرسو » وفي غربها قبيلة الطرافيس التي هي كذلك تصطاف بتوات وفي التل .

كل القبائل البربرية من الموحدين و المرينيين وعبد الواد و الحفصيين ثم البايات والدايات .إن الشعانبة في الصحراء الذين يقطنون جنوب متليلي وصلوا حتى زناتة .

وتبقى الصحراء بواحاتها الخضراء كتفيت قرب بني عباس وبني ونيف حتى الفقيق وواحات بشار .وحسب شجرة القبيلة نرتب منطقة الهضاب العليا جنوب غرب الوطن كالتالي :

عين الصفراء : وهم قبيلة عمور فيها أولاد بوبكر أولاد أحمر ، أولاد التومي وأولاد سيدي بولنوار ، سواله ، مرينة .

مشرية : وهم حميان الشفعة بكاكرة ، أواد منصور ، أولاد خليف ، أقلومة ، بني مطرف ، أولاد التومي ، مقان ، مغاولية، افراده، أولاد أحمد ، أولاد امبارك ، أولاد فارس أولاد مسعودة ، أولاد سروة ، أولاد مندل .

الأبيض سيدي الشيخ :« طرافيس »وهم : دراقة ، أولاد عبد الكريم ، أولاد سروم ، أولاد زايد ، أولاد سيدي الشيخ بوحفص ، أولاد مومني .

الأغواط : وهم أولاد عيسى و البرازين ، القرارج ، أولاد عمران ، أولاد سيدي الحاج ، بني عمر مقتة ، أولاد سيدي تيفورة ، مرباوت ، أولاد سيدي أحمد بني مجدوب .

إن القرارج هي مجموعة أساسية من أصل الشرفاء جدهم الأول هو الشرفي سيدي يحي ابن عبد الله من قبيلة النهر التي جاءت من تلمسان في القرن العاشر للهجرة واستوطن في الخضراء قرب سفيسفة حيث توفي هناك وبنيت له قبة ثم كون 10 من ابنائه قبيلة أولاد يحي ابن عبد الله وقطنوا البيض.أما أولاد عمران فينحدرون من أصل سيدي عمران وبنيت لهم قبة برجل الحوض .

أما فيما يخص أولاد مومن فهم كذلك من أصل الشرفاء ينحدرون من جد إسمه سيدي ناصر من الهلاليين .

إن فرع الحكيكات المتشكل من المهيدات و المناصير وأولاد أحمد والشنايف

وأولاد سيدي عون الله الذين يطلق عليهم بنو زروال هم من الطرقيين يبقى عرش المخاختة المنحدر من سيدي السعيد لكحل وعرش أهل الوكال الذي يحتوي على فرعين هما المقة وسيدي تيفور .

في بشار هناك أعراش بني قومي وبني المنيعة الذين يعتبرون من أولاد يوسف إدريس وأولاد رحمان ومساعده .

قبيلة أولاد جرير هي مشكلة من أولاد الهواري ، أولاد دادة ، أولاد سيدي بلقاسم ، أولاد الميـر أولاد رحمون ، أولادالساسي أولاد قويدر ، أولاد بديان ، العصاصير .

أما فيما يخص قبيلة الغنامشة هم أولاد حسين ، أولاد زروق ، المعاضيد ، وتحيط بالقصور الأعراش التالية : أوقادر ، الاحرام ، سفيسفة ، موغل ، بوقايس ، الزاوية الفوقانية ، تاغيت، بربري ، بختي ، اقلي ، قدل ، قرزيم ، بني يخلف ، كرزاز، أولاد رافع القصابي .

فلنرجع إلى أعراش أولاد نايل وهم منحدرون من مولاي ادريس الكبير وأولاد سيد نيال بالفقيق قرب بشار .

أصبح سيدي نايل حاكم الساقية الحمراء بعد عودة العرب من الأندلس غداة سقوط غرناطة توفي سيدي نايل قرب واد اللحم المسمى حمادة سيدي نايل .

ويقال أن سيدي نايل منحدر من عائلة شريفة ، من ذرية لالافاطمة إبنة الرسول - صلى الله عليه وسلم - ، أنجب سيدي نايل أربعة أطفال هم : أحمد ، زكري ، يحي ، ملك ، حيث سميت قبيلة أولاد زكري باسم أحد أبنائه مثلما نشأت قبائل جزئية منها ، وهم أولاد حركات ، أولاد رابح ، أولاد رحمان ، أولاد أحمد ، أولاد خالد ، الإبن الثاني وهو يحي الذي سميت قبيلة أولاد عيسى الشراقة ، ناحية بوسعادة ، اولاد عيسى الغرابة بالجلفة، واولاد الساسي نواحي بسكرة ، وأولاد فرج نواحي برسعادة وتتشكل قبيلة أولاد عيسى من أولاد أم الخاوة ، أولاد عيفة ، أولاد لعور ، أولاد زير، أولاد محاش .

فقبيلة الدريب ومناد الأول تنقسم إلى أولاد لعور ، وأولاد لطرش ، وأولاد

صالح . أولاد ميهوب ، أولاد نكاز ، أولاد محاش ، و الثانية تحتوي على أولاد أم الخاوة ، أولاد عطية ، أولاد عيفة أولاد الأكحل ، أولاد سيدي ناجي ، أولاد بولحية .

الإبن الرابع لسيدي نايل أنجب ولدا سمي سالم وأعطى الأعراش التالية :

أولاد بن سالم ، أولاد سعد بن سالم ، أولاد عمر بن سالم « بوسعادة » هذه الأخيرة شكلت قبيلتين أولاد رفادة ، أولاد خناطر ، مثلما أنجب طفلا سمي بعبد الرحمان وأعطي قبيلة أولاد عبد الرحمان وتزوج عبد الرحمان لينجب طفلا هذا الأخير الذي تزوج بثلاث نساء هن : ضية ، شليحة ، أم هاني ، لينجبن له خمسة أطفال منهم، عبد القادر بن عبد الله ابن ضية ، أحمد الرويني بن شليحة ، تامر ابن ام هاني وأصبحت قبيلة أولاد ضية وتجمع أولاد عبد القادر وأولاد بوعبد الله وقبيلة أولاد شليحة تجمع أولاد أحمد رويني ، ثم القبيلة الأخيرة أولاد تامر .

ان الكرم سمة من سمات العرب ففي جبل عمور الكرم يشكل احد التقاليد العميقة و العريقة لسكانه ، تلتقي الأعراش في ولائم حول الأكلة المفضلة عندهم ، المشوي ، فالبنية العمرانية في جبل عمور تشبه بالكثير ناحية الأوراس نجد مثلا نوعا من القلعة وهي شكل عمراني حصين .

توجد في هذه المنطقة آثار حضارية، فهنالك الرسوم التي تمتاز بنفس الأسلوب الفني و الأشكال الهندسية التي نشاهدها في زرابيهم مثل القبائل الكبرى و الأوراس .

ففي هذا الأفق السهبي مساحات من الحلفاء تغطي هذه الطبيعة الفاتنة .

إن ذهنية الأعراب تمتزج بطلاقة الحرية والمساحات الكبرى للصحراء والهضاب العليا . فلياليها باردة ونهارها حار، وطقسها جاف .

يستلهم الشاعر في هذه المناطق وحيه الأدبي الشاعري من خلال الصمت الرهيب للفضاءات في بناء قافيته . انها منطقة متأثرة ببركة سيدي الشيخ حيث نجد نوعا من التصوف ينتشر في جبل عمور ، داخل الزوايا والقبب التي تبشرنا بقدسية أهلها ،والتي نراها خصوصا في"الوعدات "الدينية وتقاليد الزوايا عند طلب المعروف .



إحالات

1 - أو غسطين بارنار : تطور الأعراب الرحل في الجزائر .

2 - جون سافوران : دراسة جيولوجية لمنطقة الحضنة ، إدرولوجية الحضنة .

3 - جاك سانيو : جزائر الرعاة .

4 - جون ديسبوا : الحضنة « الجزائر » .

5 - فونتـــــان : بـــوسعـــادة .

6 - شارل فيرو : المجلة الإفريقية عدد 23 - 1897 ، و الأعداد : 34 ، 37 ، 38 ، 40 ، 41 ، من 1856 إلى 1881 .

7 - ابـــن خلدون : تاريخ ابـــن خلـــدون .

8 - ليون كاريت : محاولة دراسة في أصول القبائل في إفريقيا الشمالية وفي الجزائر خاصة ، 1853 .

9 - شهـــادة أعـــين المنطـــقة .

10 - ماتيا ڤندي : المجتمع النسوي في جبل عمور 1961 .

11 - النقيب مستوري : منوغرافية منطقة عين الصفراء ، 1914 « وهران » .

12 - شهادات أعيان أعراش المنطقة وبعض الزوايا .

13 - محاضر جلسات السينانس كونسيلت : المتعلقة بالتقسيم الجغرافي للأعراش سنـة 1863 مـــن قبـــل نابوليـــون .



فهرس



تصفيف وتركيب

دار الفارابي

للنشر و التوزيع * العلمة * 89 - 17 - 86 (05) ☎

مطبعة

ديوان المطبوعات الجامعية * قسنطينة *

أنجز طبعه على مطابع
ديوان المطبوعات الجامعية
المطبعة الجهوية بقسنطينة

